

Johannes Ismaiel-Wendt

post_PRESETS

Kultur, Wissen und
populäre MusikmachDinge



Johannes Ismaiel-Wendt

post_PRESETS

Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge

Johannes Ismaiel-Wendt

post_PRESETS

Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge



Universitätsverlag Hildesheim
Hildesheim

Georg Olms Verlag
Hildesheim · Zürich · New York

2016

Diese Publikation entstand in Zusammenarbeit von Georg Olms Verlag
und Universitätsverlag der Stiftung Universität Hildesheim.

Das Werk ist urheberrechtlich geschützt. Jede Verwertung
außerhalb der engen Grenzen des Urheberrechtsgesetzes
ist ohne Zustimmung des Verlages unzulässig.

Das gilt insbesondere für Vervielfältigungen, Übersetzungen,
Mikroverfilmungen und die Einspeicherung und Verarbeitung in
elektronischen Systemen.

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Dieser Band ist als Open Access-Angebot verfügbar
[https://www.uni-hildesheim.de/bibliothek/publizieren/
open-access-universitaetsverlag/](https://www.uni-hildesheim.de/bibliothek/publizieren/open-access-universitaetsverlag/)

ISO 9706

Gedruckt auf säurefreiem, alterungsbeständigem Papier

Lektorat: Nele Al-Osman und Marina Schwabe

Satz: Jan Jäger und Mario Müller, Universitätsverlag Hildesheim

Umschlaggestaltung: Inga Günther, Hildesheim

Umschlagabbildung: Johannes Ismaiel-Wendt, Stiftung Universität Hildesheim

Herstellung: Docupoint GmbH, 39179 Barleben

Printed in Germany

© Georg Olms Verlag AG, Hildesheim 2016

www.olms.de

© Universitätsverlag Hildesheim, Hildesheim 2016

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-487-15479-4

Inhalt

Lockartikel/Teaser	VII
Einleitung	1
Methoden kulturwissenschaftlicher und kultursoziologischer MusikmachDing-Studien	15
Drum Machine Soundlecture: Delinking AfricC	39
The Sound of Science. Forschung als ästhetische Praxis. Eine Antrittsvorlesung	57
Mehr Theorie. Substanzielles in Kendrick Lamars «Wesley's Theory»	77
Ein Audio-Loop ist noch kein Theorem. Live looping vs. dezentriertes Sampling-Wissen	101
Session im Formular. Über Liveness und Improvisation, Verwaltungsakte, panoptische Tabellen, wohltemperierte Audiofiles, Musik-Fertig-keiten und also auch Ableton Live	117
Electronic Dance Music's Ghost Track. Preset-Narrative über das Unbehagen gegenüber dem «sauberen Sound» aus «deutschen» Tonstudios	155
Anmerkungen zum Rechtsstreit über Musik-Sampling – «Kraftwerk (Ralf Hütter) vs. Moses Pelham» – und zur Frage nach rassismuskritischer, semiotischer Demokratie	171
Djiiie-söö! Sonische Materialitäten des Glaubens. Über die Soundscape-Komposition «L'amplification des Âmes» von Gilles Aubry	185
Quellenverzeichnis	205
Abbildungsverzeichnis	222

Lockartikel/Teaser

In den frühen 1980er Jahren lässt sich der Jazz-, Funk- und Fusion-Musiker Herbie Hancock das erste portable, auch mit Batterien betreibbare, noch nicht auf den Markt gebrachte Sampler-Keyboard, ein Ensoniq Mirage, nach Gambia schicken. In Westafrika wird er mit dem Sampler in Begleitung der Puppen Kermit und Miss Piggy, die Frosch- und Schweinfliguren aus der Muppet Show bzw. der Sesamstraße, in ein Boot steigen und den Gambia-Fluss entlangschippeln. Hancock wird mit dem Ensoniq Mirage in «a remote African environment»¹ Stimmen und Geräusche sampeln und Kermit und Miss Piggy vor laufender Kamera erklären, wie er Sounds aufnehmen oder bearbeiten kann und wie der digitale 8-Bit-Sampler auch mit seinen analogen Filtern funktioniert. Vielleicht wird Herbie Hancock den Puppen auch Sounds präsentieren, die ab Werk gespeichert sind, oder es ist sein Auftrag, Sounds zu sammeln, die später als Presets mit dem Gerät vertrieben werden können.

Diese Episode oder dieser Teaser für den Ensoniq Mirage ist zwar tatsächlich vorproduziert, aber leider nie ausgestrahlt worden.² Hancock war durchaus einmal Gast in der Sesame Street, aber er stellte in einer im Fernsehstudio produzierten Sendung Kindern den nicht so mobilen Fairlight CMI Synthesizer vor. Die Afrikareise Herbie Hancocks mit Kermit, Miss Piggy und dem Ensoniq Mirage wäre eine ganz besondere Vorstellung für die Muppet Show oder die Sesamstraße und weit darüber hinaus gewesen. Sie exemplifiziert – ausgestrahlt oder nicht – viele der Begriffe, die unter dem Titel *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge* verhandelt werden. In wunderbarer und in sich widersprüchlicher Weise irritiert die Episode beispielsweise dominante Inszenierungen von Musik, Kultur, Technik/Technologie: Eine Person of Color, die mit dem allerneuesten – es ist der einzig existierende Prototyp –,³ damals höchsttechnisierten Aufnahme- und Spiel-Ding nach Afrika reist, um Klänge zu sammeln, gehört in der Geschichtserzählung der Phonographie und in den Narrativen der Technologieerrungenschaften zu den Ausnahmen.⁴ Gleichzeitig passiert etwas Klischeehaftes oder das, was immer passiert, wenn scheinbar

1 Herbie Hancock with Lisa Dickey (2014): *Possibilities*, New York: Penguin, S. 262.

2 Ebenda.

3 Ebenda.

4 Weheliye, Alexander G. (2005): *Phonographies. Grooves in Sonic Afro-Modernity*, Durham and London: Duke University Press, S. 23.

Aura durch Reproduktionstechnologien bedroht wird: Es wird nach etwas «Authentischem», den «Eingeborenen» oder dem «Natürlichen» gesucht.⁵ Afrika und seine Sounds bleiben die schon lange beliebten Referenzpunkte.

Entlang der Begebenheit mit der Gruppe Ensoniq Mirage, Hancock, Kermit, Miss Piggy und Gambia-Fluss lassen sich viele Fragen aufwerfen, die mit dem Begriffskomplex des Titels des vorliegenden Bandes zu verbinden sind. Wie werden Kultur und Wissen durch Sound und Musikmach-Dinge vermittelt? Wo und wie lassen sich kulturalisierte, ethnisierte oder nationalisierte Repräsentationen in den Dingen, Narrativen, Technologien und der Technik finden?

«Who consumes and produces the texts for the «post-colonial» world, who canonizes them, who acquires them and has them available as physical objects?»⁶

Auch die falsch gestellten Fragen, die immer noch im Zusammenhang mit MusikmachDingen mitschwingen, kommen zum Vorschein: Wie ist ein authentischer Sound oder Wiedergabetreue zu erreichen? Wie klingt Afrika? Sind Musikinstrumente und -technik nicht erst einmal unschuldige Medien?

Erfrischend verwirrt wird der anklingende Kulturalismus in der oben erzählten Geschichte durch die mitreisenden grünen und pinken non-human Puppets of Color, denen der Sampler erklärt wird. Auf beinahe zu vielen Ebenen wird in dieser Episode etwas transmediatisiert oder transkulturalisiert: Da ist zwar etwas Altbekanntes, aber es ist auch immer schon als erfundene Figur und überdeckende Maske offenbart. Mit dem Ensoniq Mirage kann nicht Afrika imitiert werden. Der Name des Geräts ist programmatisch als Trug-Sound- oder Illusionsmaschine zu lesen. Und Hancock begibt sich auch nicht zurück zu seinen Wurzeln in Afrika, sondern ist erstmalig dort am Fluss, um Abstand zum heimatlichen Geschehen in den USA zu gewinnen.⁷ Das andersartige Prozessieren dieses Musiktechnologienarrativs und dieser Kulturalisierungstechnik ist bemerkenswert.

5 Berghmann, Ulrike und Heidenreich, Nanna (2015): «Embedded Wissenschaft. Universalität und Partikularität in post_kolonialer Medientheorie», in: Dies. (Hg.): *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*, Bielefeld: transcript, S. 9–44, hier S. 21. Die Autorinnen beziehen sich bei dieser Feststellung auf Rey Chows Forschungsarbeiten.

6 Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth und Tiffin, Helen (2006): «Production and Consumption, Introduction Part Fifteen», in: Dies. (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*, New York: Routledge, S. 397, 398, hier S. 397.

7 Hancock, *Possibilities*, S. 262.

Einleitung

Emulationen und zu kurze (negative) Definitionen

post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge: POST meint nicht nur ein «Danach», sondern ein «Mittendrin» und «Überall». Das Präfix steht in dem vorliegenden Buch wenig in Verbindung mit Vorstellungen von Postmoderne, sondern vor allem mit Postkolonialität.⁸ Dass die Vorsilbe «Post-» nicht nur «danach» meint, ist eigentlich auch schon ein etabliertes PRESET. PRESETS sind demnach nicht nur werksmäßig gespeicherte Voreinstellungen von Parametern und Vorgaben in Musikgeräten oder -medien, sondern Regulationssysteme, Standardisierungen, etablierte Mechanismen, die auch in wissenschaftlichen Denkweisen vorherrschen können. Damit interessiert im Zusammenhang mit WISSEN auch nicht so sehr *was*, sondern eher *wie* gewusst wird. KULTUR meinte noch nie das, was immer wieder mit dem Begriff kurzschlussartig natio-ethnisiert beschwört wurde und wird. Und der vorliegende Band wird auch das zeitgenössische Preset «Kulturen sind dynamisch» im üblichen Format nicht weiter mantraartig wiederholen. Vielmehr wird exemplarisch das Prozessieren von kultureller Differenz – auch in MUSIKKULTUREN – reflektiert. Das POPULÄRE soll gleichbedeutend sein mit allen möglichen Definitionen, die dazu sowie zur Kurzform POP gefunden werden können. Es kann epochal gedacht werden (auch als das Jüngere in der Geschichte) oder es meint etwas, das von Massen konsumiert wird, genauso wie etwas, das auch in kleinen Musikszenen sehr beliebt ist oder fetischisiert wird. MUSIK im engeren Sinne eines organisierten Klanggeschehens spielt in diesem Buch nur selten eine Rolle – so wie es nicht um Mehr-WISSEN als Vermittlung eines Informationsbestandes geht. Im Fokus stehen eher mehr oder weniger formalisierte Möglichkeiten, Musik zu produzieren, und Routinen im Sprechen über sie. Die holprige Substantiv-Verb-Verbindung MUSIKMACHDINGE begründet sich zum einen offensichtlich darin, dass damit Dinge, Apparate, Audio Workstations und ähnliches gemeint sind, mit denen heute oftmals Musik GEMACHT werden kann. Um nicht den Eindruck zu erwecken, diese seien nur als Klangwerkzeuge im Sinne der Verlängerung des menschlichen Arms zu verstehen, wird der Begriff Musikinstrument vermieden. Mit MUSIKMACHDINGE soll betont werden, dass diese auch als eigenständige Musikmachende wahrzunehmen

8 Appiah, K. Anthony (1997): «Is the «Post-» in «Postcolonial» the «Post-» in «Postmodern»?», in: Anne McClintock; Aamir Mufti und Ella Shohat (Hg.): *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, S. 420–444, Minneapolis: University of Minnesota Press.

men sind. Sie rastern, bestimmen die Formung von Klang oder Rhythmus, sie archivieren oftmals dermaßen viel MUSIK(-KULTUR) und geben diese aus, sodass eher davon ausgegangen werden muss, dass sie in bestimmten Kompositions- und Aufführungsmomenten mehr MUSIK MACHEN als etwa involvierte humane Akteur*innen.

Auch wenn die zusammengeführten Worte des Titels nie eine Bedeutung wirklich treffen und die vorangestellten Kennzeichnungen und Abgrenzungen zirkulär wirken, so ist die Überschrift dennoch nicht tautologisch gedacht. Die Begriffe sind Emulationen. Sie scheinen andere Systeme nachzuahmen, erscheinen wie «Post-», «Preset», «Kultur», «Wissen», «Populäres», «Musik», «Musikkultur», «Kulturtechnik» oder «Musikinstrumente», sie re-präsentieren manchmal fast Gleiches, sie funktionieren aber nicht analog und vielleicht auch in ganz unterschiedlicher Weise. Sie sind in dieser Schrift anders generiert als das, was sie auf den ersten Blick emulieren. Sie durchlaufen andere Operationen, Organisationen von Perspektiven, Gedächtnisse und Speicher als die üblichen.

Eine Qualität, die das Konzept der Emulation transportiert, liegt darin, dass es immer schon auf Erfindungen und Konstruktion verweist. Emuliert wird, was es schon gibt oder einmal gab.⁹ *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge* kann nicht einfach das Gleiche meinen wie «Post-», «Preset», «Kultur», «Wissen», «Musik», «Musikkultur», «Kulturtechnik» und so weiter, weil die Begriffe keine authentischen sind. Die imaginierten Konzepte waren immer schon unmöglich eindeutig referenzierbar, deshalb wird in diesem Buch auch nicht suggeriert, es finde nur eine «Migration» der Daten in ein anderes Format statt. *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge* sind nicht Kopien und imitieren nicht Funktionsweisen. Etwas, auf das es keinen Zugriff (mehr) gibt, kann eben höchstens emuliert werden. Warum die Begriffe dann nicht einfach ignorieren und nicht mehr gebrauchen? Weil nicht der Anschein erweckt werden soll, es gäbe irgendeine authentische Terminologie.

9 Nun wäre sicherlich «Prozessieren» ein Terminus, der viele Dimensionen der Formveränderungen, des Werdens statt des Seins, ebenso verdeutlichen kann (Winkler, Hartmut: *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*, München: Wilhelm Fink, S. 28). Dass die Daten, die prozessiert werden, auch schon prozessiert sind, stellt sich meines Erachtens allerdings noch deutlicher im Konzept der Emulation heraus. Es entsteht nicht der Eindruck, eine naturgegebene Praxis, unbedeutende Codes, etwas analog Erfahrbares oder ein einfach irgendwie bestehendes Wissen würde in der Verarbeitung transformiert werden.

post_PRESETS = Vor-stellungs-vermögen

In bester Manier musikalischer und populär-kultureller achronistischer Erzählweise erscheint das Buch *post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge* noch vor einem Sammelband, in dem das Konzept «Presets» enger definiert und ausführlich gekennzeichnet wird. Der Musikwissenschaftler Alan Fabian und ich geben erst nach der vorliegenden Publikation das Sammelwerk *Musikformulare und Presets. Musikkulturalisierung und Technik/Technologie* heraus,¹⁰ in dem wir Presets wie folgt charakterisieren:

«Presets im Kontext der Musikproduktion meinen unter anderem Voreinstellungen von Parametern zur Klangbildung, Filtern, vorgegebenen Quantisierungsrastern und so weiter. Sie kommen zum Beispiel in Geräten und Programmen als werksmäßig vorgefertigte Musikpattern, Sounds, Rhythmen sowie Effekte (vorbereitete Hallräume, Echo-Wiederholungszeiten u. Ä.) vor. Zunächst einmal erscheinen Presets also rein «technischer Natur» zu sein. Sie wirken zumeist unauffällig und hintergründig, verkürzen vielleicht Arbeitsschritte und verschwinden als Selbstverständlichkeiten.

Presets – positiv begriffen – befriedigen Bedürfnisse und vereinfachen das Musikmachen. Presets, eher pessimistisch aufgefasst, standardisieren und sind ästhetisch hochgradig suggestiv. Die einschränkende Kodierung und formsprachliche Bestimmtheit bedeuten buchstäblich «Regelung» von präfixierten, präfigurierten «Vor-stellungen». Wie Formulare erwerben sie tragfähige Selbstverständlichkeit und «Formautorität».¹¹ [...] Da sich hinter Möglichkeiten der Bedürfnisbefriedigung und ästhetischen Vorstellungen immer Wissenshierarchien verbergen, sind Presets auch als symbolische und kulturelle (Kapital-)«Steuerungen» zu verstehen.»¹²

10 Für das eingefügte Zitat von Alan Fabian und Johannes Ismaiel-Wendt kann noch kein Quellennachweis angegeben werden, weil das Sammelwerk noch in Vorbereitung ist.

11 Brendecke, Arndt (2002): «Tabellen und Formulare als Regulative der Wissenserfassung und Wissenspräsentation» online unter: <http://www.sfb-fruehe-neuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2002/langtexte/brendecke1.pdf>, zuletzt geprüft am 06.01.2014, S. 12.

12 Vgl. zur Frage der Wissenshierarchien zum Beispiel in Spielekonsolen, die inzwischen häufig auch (mit subversiver Absicht) zum Musikmachen genutzt werden: Fron, Janine; Fullerton, Tracy; Morie, Jaqueline und Cearce, Celia (2007): «The Hegemony of Play», in: Akira Baba (Hg.): *Proceedings of*

post_PRESETS. Kultur, Wissen und populäre MusikmachDinge steigt nicht in einen Schwanengesang präfigurierter, ordinärer Kulturindustriekritik und das Ende der Kreativität ein. In Bezug auf Musikproduktion etabliert sich seit Jahren ein Lamentieren über «schöpferische[] Nullpunkt[e]»,¹³ die wegen des Überflusses an Presets erreicht werden und Feststellungen wie «[d]ie Industrie will verkaufen und erzieht sich ihre Kunden in Richtung Presets.»¹⁴ In mehr oder weniger verkappt elitären Künstler*innenverständnissen erheben Musiker*innen und Labelbetreiber*innen Vorwürfe gegen Produktionsverfahren, die durch mangelnde Komplexität geprägt seien. Über MusikmachDinge heißt es dann:

«Es sind triviale Maschinen, wo alles, was herauskommen kann, im Prinzip vorhersehbar ist; nicht-trivial kann nur der Umgang damit sein, die Auseinandersetzung.»¹⁵

Diese gesamte Preset-Kultur beklagende Diskussion sei für dieses Buch mit einer kurzen ironischen Einfügung abgetan. SUSI schreibt in einem Online-Kommentar zu einer Radiosendung mit dem Titel «Generation Preset: Wie digitale Voreinstellungen die Popmusik prägen»:

«Ach, waren das noch Zeiten, als wir einen Kamm in die Hand bekamen und Pergament darüber spannten. Außerdem räumten wir den Küchenschrank aus und probierten mit dem Kochlöffel (HOLZ nicht Plastik) alle Schlagzeugvarianten aus [...]»¹⁶

post_PRESETS sind als Paradigma gedacht, das sich von einer zu engen «Früher-war-alles-besser»-Haltung löst. Über zu begrenzte Fragen im Kontext von Musikproduktion hinausgehend wird die Rolle von Presets

Digital Games Research Association: Situated Play, Tokyo, online unter: <http://ict.usc.edu/pubs/The%20Hegemony%20of%20Play.pdf>, zuletzt geprüft am 14.01.2014.

- 13 www.sequencer.de (mehrere Daten): Online Diskussion zu «Presetkultur. Am schöpferischer Nullpunkt» unter <http://www.sequencer.de/synthesizer/view-topic.php?t=105727>, zuletzt geprüft am 15.03.2016.
- 14 Waldorfer (17. Mai 2008): Kommentar zum Forumsthema «Yamaha Motif», online unter: <http://www.musiker-board.de/threads/yamaha-motif-roland-fantom.269424/page-6>, zuletzt geprüft am 15.03.2016.
- 15 Werner, Jan St. und Sander, Klaus (2005): *Vorgemischte Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, S. 26.
- 16 SUSI (2016): Online-Kommentar unter: <https://netzpolitik.org/2016/generation-preset-wie-digitale-voreinstellungen-die-popmusik-praegen/>, zuletzt geprüft am 15.03.2016.

viel weiter und auch metaphorisch im Zusammenhang mit dem Prozessieren von Wissen ermittelt. Im Sinne postkolonialer Studien werden Presets als Matrizen verstanden, die Wahrnehmung mitbestimmen und mit denen beispielsweise Kulturen differenziert werden. Nicht die Frage, ob Presets in MusikmachDingen zum schöpferischen Ende führen, soll behandelt werden, sondern beispielsweise für wen die Idee des schaffenden humanen Künstler*innensubjekts überhaupt wann und wo relevant ist. Die post_PRESETS-Perspektive entrollt: «[T]here is also a cultural registry that draws heavily on preset European Models of imagination.»¹⁷

Die post_PRESETS-Analysen suchen in MusikmachDingen und stereotypen Denk- und Redetechniken/-technologien über das Musikmachen nach «Avatars of Whiteness», wie David R. Dietrich das zum Beispiel in Computer Games tut. Kulturalistische Vor-einstellungen sind manchmal so offensichtlich, dass der sprichwörtliche Wald vor lauter Bäumen nicht mehr gesehen wird. Der Musiklehrer und Musikmedienwissenschaftler Adam Patrick Bell zeigt musterhaft entlang des weltweit beliebten, mit Apple Computern vertriebenen Musikproduktionsprogramms «GarageBand», wie die Software über Bildchen von virtuellen Schlagzeugern Klischees reproduziert: «GarageBand reinforces racial stereotypes reminiscent of the segregation-era label «race records» by associating musical styles with melanin. The caricatured drummers are symptomatic of the music the user is led to make.»¹⁸ Die post_PRESETS-Analysen suchen aber auch unter weniger augenscheinlichen Oberflächen nach Matrizen der Wissensgenese und kulturellen Vor-stellungen. Die post_PRESET-Bergungsarbeit bedeutet dann mitunter die Re-Lektüre von Diskursen, die vielleicht schon breit diverse Post-Interpretationsmethoden verinnerlicht haben, zum Beispiel solche wie poststrukturalistische Sampling-Fantasien.

17 Choudhury, Bibhash (2016): *Reading Postcolonial Theory: Key texts in context*, New York: Routledge, S. 97.

18 Bell, Adam Patrick (2015): «Can We Afford These Affordances? GarageBand and the Double-Edged Sword of the Digital Audio Workstation», in: *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 14(1), S. 44–65, hier S. 58, online unter: http://act.maydaygroup.org/articles/Bell14_1.pdf, zuletzt geprüft am 15.03.2016. Bell macht ebenso auf die Reproduktion von Gender-Stereotypen in solchen Programmen aufmerksam.

Aufbau des Buches

Die vorliegende Schrift ist ein Fachbuch, zudem im Sinne des Wortes ein Sachbuch über MusikmachDinge und trotzdem möchte es gerne in vielen Passagen auch «Sonic Fiction» sein.¹⁹ Der Terminus «Sonic Fiction» wird hier von Kodwo Eshun übernommen und unter anderem auch so verstanden, wie Diedrich Diederichsen beschreibt:

«Eshun vermischt nämlich Beschreibungen von zu Maschinenklängen verbreiteten Semantiken, von individuell oder kollektiv assoziierten Bildern mit Beschreibungen der technischen Protokolle, die diese Klänge hervorbringen.»²⁰

Meine vielleicht merkwürdige Buch-Klassifizierung meint zudem, dass mehrere Wahrnehmungsdimensionen eines Buches bespielt werden und dass offensichtlich ein Spiel mit Wahrheitenfindung geschieht. Zum einen gibt es, wie es sich für ein Fachbuch gehört, eine unmittelbare wissenschaftsinhaltliche Ausrichtung. Zum anderen gibt es die Ausrichtung, die auch Text- und Schreibformate, also Formungen und Wissenschaft als Genre erkundet. Wissenschaftliche Analysen sind in einigen Kapiteln in Formaten wie verschriftlichten Audio-Treks/Tracks (assoziative Track-Analysen, subjektive Hörreisen), Manuskripten zu Vortragperformances versinnlicht und genauso werden Wissenschafts- oder Theoriebegriffe gezielt erweitert. Die auf die Einleitung folgenden neun Kapitel sind tatsächlich eine Sammlung aus seit 2010 von mir betriebenen Soundlecture Performances, geschriebenen Handbuchartikeln, Begehungen von Audio-Installationen, Lektüren von Musik-Magazinen, gehaltenen Vorträgen und imaginierten Armchair-Ethnographien unter Kopfhörern. Auch wenn das alles disparat erscheinen mag, so entspringen diese Produktionen alle dem gleichen strengen wissenschaftlichen Interesse, das von Anfang an einen roten Faden hatte und ursprünglich unter der vereinigenden Überschrift «post-PRESETS. Populäre Musik, verdrahtete WissensWelten und Kultur-Technologien» entstand.

Das erste Kapitel «Methoden kulturwissenschaftlicher und kultursoziologischer MusikmachDing Studien» ist als Handbuchkapitel konzipiert. Es konturiert zunächst – und das steht für dieses Buch noch an –, was Musik-

19 Eshun, Kodwo (1998): *More Brilliant Than The Sun. Adventures In Sonic Fiction*, London: Quartet Books.

20 Diederichsen, Diedrich (2014): *Über Pop-Musik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch, S. 317.

machDinge überhaupt sein können. Das Methodenkapitel trägt auch Forschungsstände zusammen und stellt vor, welche Disziplinen und Fachperspektiven sich unter anderem mit MusikmachDingen beschäftigen. Damit werden Legitimationen dafür gefunden, dass MusikmachDingen Agens zuzuschreiben ist. Kulturelles Wissen ist diesen Aktanten eingeschrieben und sie bewegen humane «Nutzer*innen» dazu, auf sie zu reagieren. Für methodische Ansätze werden erste Fragenperspektiven zur Auseinandersetzung mit kulturellen Bedingtheiten von sogenannten Musiktechniken, Musikinstrumenten oder Musikmedien skizziert. Diese Annäherungsmöglichkeiten an die Dinge werden exemplarisch entlang von Drum Machines, Groove Boxes und Drum Software vorgestellt.

Beifolgend ist in der verschriftlichten «Drum Machine Soundlecture: Delinking AfricC», dem zweiten Kapitel, genau das umgesetzt, was im Kapitel über methodische Zugänge von MusikmachDing-Studien vorgeschlagen wird. Die Soundlecture ist darüber hinaus eine Mixing-Choreografie über ein Preset-Pattern eines Drum-Computers. Sie basiert inhaltlich wesentlich auf Erkenntnissen aus meiner Studie «tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse» und fasst vieles zusammen.²¹ Während in der Studie aus den Jahren 2006 bis 2010 aus Track-Arrangements und Sounds postkoloniale Weltauslegungen und Weltaneignungen heraus- und hineingehört werden, sind die Ansatzpunkte in «Delinking AfricC» konkrete MusikmachDinge, Technologien und Techniken.

Im dritten Kapitel «The Sound of Science. Forschung als ästhetische Praxis» ist das ursprüngliche Vortragsformat noch erkennbar. Es beleuchtet das Verhältnis zwischen Wissensgenese und Performance. Vornehmlich entlang des Komplexes Musikwissenschaft und Inszenierung sind Verflechtungen zwischen forschender, theoriebildender und ästhetischer Praxis dargelegt. Gefragt wird, ob tatsächlich klare Grenzen zwischen beispielsweise MusikmachDing-Entwicklung, Forschung und Ding zu ziehen sind. Einerseits zielt der Beitrag auf die Anerkennung von Wissenschaft und Forschung als kulturpoetische Akte, andererseits peilt der Text auch eine Rationalisierung der mystifizierten ästhetischen und musikalischen Praxis an. Diese Perspektive wird auch im sechsten Kapitel «Session im Formular» aufgegriffen.

«Mehr Theorie. Substanzielles in Kendrick Lamars 'Wesley's Theory'» ist entsprechend der Ausführungen im vorangegangenen Kapitel eine recht radikale Behauptung, die aufzeigt, dass Funk und Hip-Hop theoretisch

21 Ismaiel-Wendt, Johannes (2011): *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*, Münster: Unrast.

sind, und zwar nicht nachträglich zu populären Kulturtheorien, sondern sie betreiben mindestens gleichzeitig Theoriegenese. Das Format des Textes entwickelt sich aus dem, was oben als imaginierte Armchair-Ethnographie unter Kopfhörern beschrieben ist. Ich höre das einleitende Stück von Kendrick Lamars 2015 erschienenen Album *To Pimp a Butterfly*²² und halte Assoziationen fest, die vor allem durch die medienmusikalische und musikmachdingliche Arbeit der Produzenten gelenkt werden. Sound- und Genre-Presets werden genauso diskutiert wie Theorie-Presets.

Im fünften Kapitel «Ein Audio-Loop ist noch kein Theorem. Liveloooping vs. dezentriertes Sampling-Wissen» werden kritische Perspektiven auf paradoxe Entwicklungen zwischen dekonstruktivistischen Ansätzen und Post-Autor*innenschaftskonzepten versus neuen Virtuos*innenkonzepten und Rehumanisierungstendenzen aufgezeigt. Im Fokus der genauen Analyse stehen sogenannte Phrase Sampler oder Liveloooping-Technologien und -Performances, mit denen die in zeitgenössischen Kulturtheorien oftmals gefeierten Dezentrierungserfahrungen durch Cut'n'Mix nur schwerlich gemacht werden können. Stattdessen ist eine Rückkehr zu modernistischen Inszenierungen der Bravourleistungen von starren Künstler*innenidentitäten zu erleben.

Das Kapitel «Session im Formular. Über Liveness und Improvisation, Verwaltungsakte panoptische Tabellen, wohltemperierte Audiofiles, Musik-Fertigkeiten und also auch Ableton Live» nimmt nur vom Umfang und wegen seiner Platzierung in der Mitte des Buches einen zentralen Platz ein, soll aber im Vergleich zu den anderen Beiträgen keine hervorgehobene Rolle spielen. Der dem Buch zugrunde gelegte Preset-Begriff wird in dieser Studie differenziert. Presets sind als Standardisierungen zu verstehen, die Unterkategorien dessen bilden, was Alan Fabian als «Formulare» der Musik erkennt.²³ In ausfüllbaren Formularen sind Presets gleichsam Drop-Down-Menüs, die Vorbereitetes zur Auswahl anbieten. Den musikmachdinglichen Ausgangspunkt zu dieser Differenzierung bildet im sechsten Kapitel die sogenannte «Session View» der Digital Audio Workstation «Ableton Live». Die Forschungsfrage, die ich stelle, bezieht sich auf ein mögliches Spannungsverhältnis zwischen den Ideen von spontanem Musizieren oder Improvisieren in Sessions und den in der Software dominierenden Kulturtechniken der Verwaltung (aus Ordnern wählen, Tabellen ausfül-

22 Kendrick Lamar (2015): *To Pimp a Butterfly*, Top Dawg Entertainment.

23 Fabian, Alan (2014): «Foucaults Archäologie, informierte Musikanalyse und Musikmedienarchäologisches zu Musiknotaten», in: Andreas Holzer und Annegret Huber (Hg.): *Musikanalysieren im Zeichen Foucaults*, Wien: Mille-Tre-Verl., S. 110–137, hier S. 127.

len, Gleichmachung, Simplifikation, Einblenden und Ausblenden). Das post_PRESETS-Konzept, das umkreist wird, rankt um die Frage, inwiefern Erfüllung und Abweichung vielleicht nicht zwingend als Gegensätze zu verstehen sind.

Den möglicherweise beklemmenden Moment, der mit verwaltungsähnlichen Strukturen in MusikmachDingen, Automatismen und Gestaltungsimperativen einhergeht, habe ich bei der Lektüre von Magazinen zu Electronic Dance Music aus Statements von Produzent*innen immer wieder herausgelesen. Im siebten Kapitel «Electronic Dance Music's Ghost Track. Preset-Narrative über das Unbehagen mit «sauberen Sounds» aus «deutschen Tonstudios» sind eine Vielzahl solcher Aussagen gesammelt. Der Beitrag ist insofern ein postkoloniales Re-Reading, weil er eine Kritik an imperialistischen Ursprungsnarrativen elektronischer Musik und Electronic Dance Music ist. Zugleich wird deutlich, wie problematisch Kontinuums geschichten mit der Hervorhebung der Rolle Deutschlands innerhalb Deutschlands aufgefasst werden und mit welchen ästhetischen Strategien sowie Parolen sich dagegen gewehrt wird.

Unmittelbar an die Kritik der Ursprungsnarrative und Kontinuumserzählungen schließt das achte Kapitel inhaltlich an. Die «Anmerkungen zum Rechtsstreit über Musik-Sampling – Kraftwerk (Ralf Hütter) vs. Moses Pelham – und zur Frage nach rassismuskritischer, semiotischer Demokratie» machen sichtbar, wie Sampling uns Weltengeschehen eigentlich achronistisch wissen lässt, bzw. Chronologie nicht braucht und das darin eine besondere Erfahrungsqualität liegt.

Sicherlich wird in diesem Buch ein viel zu enger Musikbegriff etabliert, der zudem gar nicht definiert ist. Mit dem letzten Kapitel im Buch ist es hoffentlich nicht zu spät, um gesetzte Terminologien sowie beschränkte Felder wieder weit zu öffnen. Mit «Djii-söös: Sonische Materialitäten des Glaubens. Über die Sandscape-Komposition «L'amplification des Âmes» von Gilles Aubry» geschieht noch einmal eine über typische Musikfachbuchformate hinausweisende Erweiterung – zum einen durch die vorgestellte Audio-Installation und Komposition des Sound Artist Gilles Aubry und zum anderen durch die Verschriftlichungsform meiner Begehung und Hörweisen des Sound Essays. Aubry komponiert unter anderem Audioaufnahmen vom Umgang mit PA-Technik in Evangelisierungskampagnen in Kinshasa. Herausgearbeitet werden sonische Signifizierungen wie Spezialisierungsstrategien und die Bedeutung von Effekten wie Sound-Verzerrung. Damit erinnere ich mich auch selbst daran, Konzepte wie Kultur, Wissen und MusikmachDinge ebenso jenseits von standardisierten Vorstellungen und den dominierenden Räumen zu verhandeln.

Verzeichnis vorab veröffentlichter Artikel

Das Kapitel 2, «Drum Machine Soundlecture Delinking AfricC», ist eine gekürzte Version des Artikels «Eine Drum Machine für das Übersee-Museum. Delinking AfricC: Eine Soundlecture», erschienen in: Susanne Binas-Preisendörfer und Melanie Unseld (Hg.): *Transkulturalität und Musikvermittlung*, Wien: Peter Lang, S. 131–148.

Das Kapitel 5, «Ein Audio-Loop ist noch kein Theorem. Liveloooping vs. dezentriertes Sampling-Wissen», ist mit gleichlautendem Titel als Beitrag erschienen in: Ulrike Bergermann und Nanna Heidenreich (Hg.): *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*, Bielefeld: transcript 2015, S. 163–173.

Das Kapitel 9, «Djiie-söös! Sonische Materialitäten des Glaubens», ist in englischer Sprache mit dem Titel «Ghee-Zuss: The Sonic Materialities of Belief» erschienen in: Jochen Becker; Katrin Klingan; Stefan Lanz und Kathrin Wildner (Hg.): *Global Prayers, Contemporary Manifestations of the Religious in the City*, Zürich: Lars Müller Publishers 2013, S. 542–555. Dieser Artikel ist 2014 ebenfalls erschienen in: Gilles Aubry (Hg.): *The Amplification of Souls* (Buch/CD), Hamburg: adocs publishing, ohne Seitenangaben.

Ich bedanke mich bei den Herausgeber*innen und Reihen-Herausgeber*innen vielmals für die freundliche Genehmigung zur Wiederveröffentlichung.

**Methoden kulturwissenschaftlicher
und kultursoziologischer
MusikmachDing-Studien**

Dieser Beitrag vermittelt Fragenperspektiven zur Annäherung an kulturelle Bedingtheiten in und im Zusammenhang mit zeitgenössisch beliebten und massenhaft gebräuchlichen Musiktechniken/-technologien, -instrumenten oder -medien. Es werden Schritte für eine poststrukturalistisch informierte Fokussierung von Apparaten und Software zum Musizieren und Musikproduzieren, wie Sampler, Effektgeräte, Digital Audio Workstations und ähnlichem vorgeschlagen. Ein Ausgangspunkt ist die Annahme, dass in Musikgeräten und Tools zur Musikproduktion kulturelles Wissen eingeschrieben ist. Fragen, die beispielsweise an sie gerichtet werden, lauten: Welche Vorstellungen von Harmonie oder Kreativität herrschen vor? Wie und was wird erinnert oder repräsentiert? Zum anderen werden die Musikartefakte auch als Aktanten angesehen und gehört. Sie speichern nicht nur Wissen, sondern erzeugen auch welches. Sie bieten eigene Narrationsmöglichkeiten und Ordnungssysteme an. Sie sind kulturkonstitutiv.

Für ein Kapitel, das auf die Explikation von Methoden zielt, wäre es sinnvoll, Forschungsstände und methodische Spektren vorzustellen sowie überhaupt erst einmal disziplinäre Theoriegerüste, auf welche sich die Methoden beziehen, zu kennzeichnen. Unter Zwang der Erfüllung dieser Maßgabe kann es unter einem Titel, der so viele vage Begriffe wie «kulturwissenschaftliche/kultursoziologische MusikmachDing-Studien» anhäuft, schlicht nicht einmal zu einem Minimum der Vermittlung eines methodischen Ansatzes kommen. Nachfolgend wird also darauf verzichtet zu kennzeichnen, was «kulturwissenschaftlich» oder «kultursoziologisch» meint und was alles die Gegenstände oder Methoden dieser Disziplinen sind. Zudem wird nicht gefragt, welche Beiträge gegebenenfalls musikwissenschaftliche oder musiksoziologische Forschungen in diesem vermeintlichen musikalischen Feld leisten. Dingtheorien werden nicht ausgebreitet und die Bedeutungen der Begriffe wie Musiktechnik/-technologie oder Medialitätsforschung, die auch passend wären, werden nur angedeutet. Dies ist letztlich das Vermittlungsziel: möglichst konkrete kulturwissenschaftlich/kultursoziologisch informierte Fragenperspektiven zusammenzutragen und anzubieten, mit denen eine Annäherung an etwas, das unter anderem auch (digitale) Audiotechnologie, (virtuelle) Instrumente oder (Musik-) Medien genannt wird, möglich ist.

Vom Wesen der MusikmachDinge

Kulturwissenschaftliche/kultursoziologische MmD²⁴-Studien brauchen letztlich wenig bis nichts von einer musikwissenschaftlichen und musikethnologischen «Systematik der Musikinstrumente»²⁵. Sie verfolgen auch nur bedingt musiktechnologische Entwicklungserzählungen, wie etwa die «von der Knochenflöte bis zum MIDI-fizierten Windcontroller, von der Handtrommel zum elektronischen Drumpad»²⁶. Eine Auffassung von Instrumenten und Apparaten, die diese nur als Werkzeuge (*tools*) mit unterschiedlichen Potenzialen für den musikalischen Umgang oder für die Klangerzeugung versteht, ist zu einengend, wenn die materielle und symbolische Dimension im Sinne einer kulturwissenschaftlichen/kultursoziologischen Forschung anvisiert wird. Die durch verschiedene Bestimmungsmerkmale kategoriale oder auch chronologische Klassifikation und Ordnung von Musikinstrumenten kann selbst als so etwas wie eine Technologie erfasst werden und damit Gegenstand kulturwissenschaftlicher/kultursoziologischer MmD-Studien bzw. MusikmachTechnologie-Studien sein.

Der Terminus «Technologie» steht demnach zum einen für technische Artefakte, Dinge und sozial-technische Netzwerke. Letzteres heißt, dass Technologien auch als soziotechnische oder kulturelle Konstruktionen betrachtet werden. Zum anderen soll das Suffix «-logie» andeuten, dass es auch um die Lehre oder Wissenschaft von den Techniken gehen kann. Ein abgewandelter Terminus «MusikmachTechnologie-Studien» könnte somit als unnötige Tautologie verstanden werden. Es soll damit jedoch angedeutet sein, dass durchaus auch die Lehre, (wissenschaftliche) Wissensgenese und das Sprechen/Schreiben über MmD als Technologie in die Blick- und Hörfelder der kulturwissenschaftlichen/kultursoziologischen Studien rücken können.

Die Erkenntnis, dass Technologien und im Speziellen MmD soziotechnische oder kulturelle Konstruktionen sind, ist in gewisser Weise banal und

24 MmD wird nachfolgend in vorliegendem Kapitel als Abkürzung für MusikmachDing, MusikmachDinge, MusikmachDings gebraucht.

25 Von Hornbostel, Erich M. und Sachs, Curt (1914): «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, Nr. 4–5, S. 553–590.

26 Enders, Bernd (2013): «Vom Idiophon zum Touchpad. Die musiktechnologische Entwicklung zum virtuellen Instrument», in: Beathe Flath (Hg.): *Musik Medien Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven*, Bielefeld: transcript, S. 55–74, hier S. 69.

dass wissenschaftliches Wissen über zum Beispiel Dinge das Ergebnis sozialer Prozesse darstellt, ebenso. Die Aussagen sind insoweit trivial,

«als dies lediglich bedeuten soll, dass [...] Menschen beteiligt sind, die kommunizieren und interagieren, d. h. [...] die sozialkonstruktivistische Kritik [hält] wenig Aufregendes bereit. Ihr Verdienst liegt darin, wissenschaftliches Wissen und Technologie für sozialwissenschaftliche Analysen verfügbar gemacht und sie damit in Untersuchungen von Herrschaft und sozialer Ordnung eingebettet zu haben.»²⁷

Karin Bijsterveld fordert aus einer technikgeschichtlichen Perspektive mit einem Sound-Studies-Fokus, dass die klassische Frage beantwortet werden müsse: «[H]ow does technology shape society».²⁸

Der Erkenntnisgewinn, auf den kulturwissenschaftliche/kultursoziologische MmD-Studien über diese bloß reflektierende Perspektive hinausgehend zielen, liegt unter anderem in Folgendem: Damit Technologien menschliche Probleme lösen können, müssen oftmals die kulturell verinnerlichten Konzepte losgelassen und es muss auf andere Symbolsysteme (informatisch gesehen sogar buchstäblich) zugegriffen werden.²⁹ Das Erkennen dieser anderen Zugriffe, Lösungs- und Prozessierungsmöglichkeiten lässt wiederum ein Erkennen von möglicherweise kaum noch wahrgenommenen kulturellen Vor-ein-stellungen zu und rüstet außerdem vielleicht sogar für neue Justierungen im Denken und Wissen aus. Diese Perspektive, die letztlich auf ein weit gefasstes «Prozessieren», also die Verarbeitung und Formveränderungen von Daten, Information oder Wissen ausgerichtet ist,³⁰ meint methodisch nicht nur die Beforschung von MmD

27 Niewöhner, Jörg; Sørensen, Estrid und Beck, Stefan (2012): «Einleitung. Science and Technology Studies – Wissenschafts- und Technikforschung aus kulturalanthropologischer Perspektive», in: dies. (Hg.): *Science and Technology Studies. Eine Sozialanthropologische Einführung*, Bielefeld: transcript, S. 9–48, hier S. 23.

28 Bijsterveld, Karin (2006): «A Few Critical Remarks on the Circulation and Appropriation Approach in Comparative Research», online unter: <http://www3.lut.fi/eki/toe2006/files/28.pdf>, zuletzt geprüft am 11.11.2015, S. 1 pdf.

29 Bath, Corinna (2009): *De-Gendering informatischer Artefakte. Grundlagen einer kritisch-feministischen Technikgestaltung*, online unter: Open-Access-Veröffentlichung der Dissertation (Informatik), Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, online unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-00102741-12>, zuletzt geprüft am 11.11.2015, S. 4.

30 Winkler, Hartmut (2015): *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*, München: Wilhelm Fink, S. 18, 20.

entlang zum Beispiel kulturwissenschaftlicher Konzeptionen. Darüber hinaus verbirgt sich in dieser Perspektive in gewisser Weise ein wohlverstandener, nicht esoterisch gemeinter «Zukunftsglaube», der sogar Einsichten in Möglichkeiten eines anderen Weltensfunktionierens oder von anderen Welt-Vor-Stellungen erhofft.

Das vorangestellte Statement für eine vage Perspektive in MmD-Studien ist von Belang, um zu verdeutlichen, dass es sich bei diesen Studien, auch wenn der Begriff «Ding» darin vorkommt, um geisteswissenschaftliche und sozialwissenschaftliche bzw. (de-)konstruktivistische Ansätze handelt. Wenn Technik/Technologie oftmals als etwas gekennzeichnet ist, das durch sehr klare Verschaltungen oder Abläufe funktioniert, oder auch als etwas Apparatives und Dinghaftes aufgefasst wird, sollte sich von einer Auseinandersetzung damit nicht «mehr Konkretheit und Sachlichkeit»³¹ erhofft werden. Im Gegenteil sind die buchstäblichen Sachlichkeiten oder Dinge – metaphorisch formuliert – gerade auch nach allem zu befragen, was sie ausblenden.

Kulturwissenschaftliche/kultursoziologische Perspektiven auf MmD

Die Kennzeichnung von MmD als wirkmächtige Artefakte und Aktanten sowie der Fokus auf Wissensproduktion und Technologien verweisen bereits darauf, dass für die Annäherung an sie sozial- und kulturanthropologische Perspektiven methodisch nutzbar gemacht werden können. Vorstellungen von MmD in soziotechnischen Netzwerken schließen klar an die diversen Ansätze der sich in den letzten Jahrzehnten entwickelnden «Science and Technology Studies» an. Studien zur «Social Construction of Technology» (SCOT), Laborstudien und durch Akteur-Netzwerk-Theorien (ANT) gestützte Ausrichtungen von MmD-Studien liegen nahe.³²

31 Düllo, Thomas (2008): «Material Culture – zur Neubestimmung eines zentralen Aufgaben- und Lernfelds für die Angewandte Kulturwissenschaft», online unter: http://www.ovgu.de/didaktik/cms/upload/cont_content_1219679742/File/Habil_SchlussVortrag_MC.pdf, zuletzt geprüft am 11.11.2015, S. 3.

32 Für SCOT vgl. Huges, Thomas; Bijker, Wiebe und Pinch, Trevor (Hg.) (1989): *The Social Construction of Technology Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge: MIT Press. Für Laborstudien vgl.

Ganz unmittelbar ins wissenschaftliche Blick- und Hörfeld sind die hier sogenannten MmD auch in ethnologischen/ethnographischen Studien genommen worden. Mit ethnographischen Methoden, durchaus auch teilnehmender Beobachtung in im Wesentlichen auf Musiktechnologien bezogenen Netzwerken, forscht beispielsweise Louise Meintjes über «The Recording Studio as Fetish».³³ MmD werden dann nicht nur als Artefakte verstanden, sondern als «strategic, intentional, deeply felt forms of performed cultural activity, and living embodiments of multiple local epistemologies»³⁴ wahrgenommen. Jan-Michael Kühn greift für seine Forschung im Feld der Techno-Musikproduktion die Methode «Fokussierte Ethnographie» Hubert Knoblauchs auf und stützt diese unter anderem durch Ansätze aus den «Workplace Studies» oder der «Technographie» nach Werner Rammert und Cornelius Schubert.³⁵

Zuvorderst nehmen sich selbstverständlich medienwissenschaftlich ausgerichtete Forscher*innen dessen an, was hier als MmD bezeichnet wird. Insbesondere die von Friedrich Kittler und Wolfgang Ernst vorangetriebene Medienarchäologie fokussiert explizit Audiotechnologien, Technologien und das Sonische. Die medienwissenschaftliche Beschäftigung mit MmD ist ansonsten zumeist historisch, technisch oder (medien-)künstlerisch orientiert. In Hinblick auf eine ausdrücklich kulturwissenschaftliche Auseinandersetzung mit (vornehmlich digitalen) Musik-Medien, in der tatsächlich einzelnen Musikgeräten oder -programmen im oben beschriebenen Sinne eine eigene Performativität oder Autorschaft zugestanden wird, sind

Clarke, Adele und Fujimura, Joan (Hg.) (1992): *The Right Tools for the Job. At Work in Twentieth-Century Life Sciences*, Oxford: Princeton University Press. Für ANT vgl. Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press. und Bellinger, Andréa und Krieger, David (Hg.) (2006): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript.

- 33 Meintjes, Louise (2003): *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham: Duke University Press, S. 81.
- 34 Porcello, Thomas (2003): «Tails Out: Social Phenomenology and the Ethnographic Representation of Technology in Music Making», in: René Lysloff und Leslie Gay (Hg.): *Music and Technoculture*, Middletown: Wesleyan University Press, S. 264–289, hier S. 279.
- 35 Kühn, Jan-Michael (2011): «Eine Frage der Methode: Fokussierte Ethnografie als Forschungsmethode am Beispiel der Untersuchung von Technomusik-Produzenten in Homerecording-Studios», in: *Soziologiemagazin* 4, 1, S. 52–63, online unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-400189>, zuletzt geprüft am 11.11.2015, hier S. 63.

unter anderen als deutschsprachige Vertreter Rolf Großmann und Michael Harenberg zu nennen.

Die erwähnten Forschungsperspektiven mit ihren Theoriegerüsten können in diesem Beitrag nicht einmal in Ansätzen vorgestellt werden, Differenzen und Kontroversen werden zudem gar nicht berücksichtigt. Die Frage, die gestellt wird, lautet: Ist diesen Denkrichtungen oder Schulen etwas gemein, das für die Strukturierung eines methodischen Zugangs zu MmD erschlossen werden kann? Die Frage nach kulturwissenschaftlichen/kultursoziologischen oder medienwissenschaftlichen Methoden ist selbstverständlich nicht zu beantworten und allzu oft wird sie mit einem vagen Hinweis auf irgendeine multidisziplinär ausgerichtete, diskursiv-analytische Vorgehensweise umschifft. Auch kann oder soll nicht einmal geklärt werden, was der Unterschied zwischen Theorien und Methoden ist. Die Akteur-Netzwerk-Theorie (ANT) beispielsweise wird trotz ihres Namens von mir weniger als «Theorie» wahrgenommen (nur als solche verstanden wäre sie, wie oben angedeutet, eben auch trivial), sondern viel eher als Methode. Die eigensinnige Terminologie (Theoriebildung) der ANT ermöglicht es, im Forschungsfeld bestimmte Perspektiven einzunehmen (Methode). Zu beobachten oder nachzuvollziehen, wie etwas geschieht, ist nicht das Gleiche, wie erklärende Aussagen zu machen. Methode wird in diesem Beitrag und in Bezug auf die zahlreichen genannten sozial- und kulturanthropologischen oder medienwissenschaftlichen Ansätze also nicht als *eine* zu entwerfende Systematik erwartet, sondern «Fragenperspektiven» werden gesammelt.

Fragenperspektiven. Oder: MusikmachDing-Studien brauchen Kulturbegriffe

Trotz aller Uneindeutigkeit dessen oder besser: bei allen Möglichkeiten dessen, was kulturwissenschaftliche/kultursoziologische Forschungsgegenstände und Methoden sein können, wird in den folgenden Absätzen versucht, handhabbare Leitkonzepte und -fragen auszusuchen, entlang derer MmD-Studien gestaltet werden können. Egal ob eher techno-ethnographisch oder medienarchäologisch ausgerichtet, ähneln sich die aufgezählten Ansätze insofern, als sie eine symbolisch-kommunikative und praktisch-materielle Dimension in den Technologien, Dingen oder Medien

aufeinandertreffen sehen und hören. Exemplarisch seien drei Abfassungen dieser Analysedimensionen, die schließlich auch Methoden der Annäherung bestimmen, vorgestellt.

Wolfgang Ernst erklärt sein Medienverständnis kurz in dieser Weise: «Medien sind der Ort, wo sich Technologien, Operativität und kulturelle Semantik treffen.»³⁶ In dieser Definition geht es also um einen Zusammenblick auf Apparate, Prozesse der Signalverarbeitung und -übertragung sowie kulturtechnische Epistemologie.³⁷ Eine ähnlich geartete dreiteilige Perspektive, allerdings allgemeiner als «Weltanschauungs-Interpretation» ausgerichtet, findet sich auch schon bei dem Soziologen Karl Mannheim (1921/1922 [1964]).³⁸ Karl-Heinz Braun und Konstanze Wetzel fassen Mannheims drei analysierbare Sinn-Qualitäten wie folgt zusammen und explizieren:

«[*Der objektive Sinn*]: Dieser besteht in der inneren Struktur des jeweils thematisierten <Gegenstandes> [...].

[*Der intendierte Ausdruckssinn*]: Der ist [...] an das Subjekt gebunden, ohne aber auf reine Innerlichkeit reduziert werden zu können; vielmehr geht es darum, die Innenperspektive der Entstehung des Sinnes, also seinen Innenweltbezug zu verstehen.

[*Der Dokumentensinn*]: Dieser ist Höhepunkt und Abschluss der Sinnrekonstruktion, weil nun die Ergebnisse der Analyse des objektiven wie des Ausdruckssinns in die umfassenden epochalen Zusammenhänge gestellt werden»³⁹.

Gleiche ich die auch sehr unterschiedlichen Aussagen Ernsts und Mannheims bzw. Brauns und Wetzels dennoch an, um sie für Perspektiven auf und in MmD nutzbar zu machen, ergeben sich ineinander zu verschränkende Analyseschritte: von einer Objektbetrachtung über die Analyse «innerer», operativer Abläufe zu kulturellen Sinnkonstruktionen, Bedeutungen

36 Ernst, Wolfgang (2003): «Medienwissen(schaft) zeitkritisch», online unter: <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/ernst-wolfgang-2003-10-21/PDF/Ernst.pdf>, zuletzt geprüft am 11.11.2015, S. 6.

37 Ebenda.

38 Mannheim, Karl (1964): «Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation», in: Kurt Wolff (Hg.): *Wissenssoziologie – Auswahl aus dem Werk*, Berlin: Luchterhand, S. 91–154, hier S. 91.

39 Braun, Karl-Heinz und Wetzel, Konstanze (2009): «Sozialreportage – Zur kommunikativen Aneignung von historischen Sozialräumen», in: Ulrich Deinet (Hg.): *Methodenbuch Sozialraum*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 213–234, hier S. 215 [Hervorhebungen JIW].

oder Einschreibungen (tauschbare Reihenfolge). Diese Betrachtungsweise «[t]echnische[r] Artefakte in ihrer symbolisch-kommunikativen und praktisch-materiellen Dimension»⁴⁰ fächert Holger Braun-Thürmann im Prinzip für Technographien weiter auf. Seine Gliederung ist eine ganz typische. Sie könnte in ähnlicher Form als medienwissenschaftliche oder für diverse «Science-Technology-Studies» vorgestellt werden. Braun-Thürmann kennzeichnet zunächst die «symbolisch-kommunikative Dimension der Artefakte»⁴¹ wie folgt:

«Allein durch die Außenstruktur der technischen Artefakte wird die Nutzungsweise mehr oder weniger unmissverständlich kommuniziert [...]

Technische Artefakte werden für die NutzerInnen [...] zum Bedeutungsträger [...]

Zu Zeichen kommunizierenden Medien werden technische Artefakte dann, wenn sie NutzerInnen über andere Dinge informieren. Technische Dinge stehen in Wechselwirkung mit anderen Dingen [...]

Die praktisch-materielle Wirksamkeit von technischen Artefakten entwickelt sich – ähnlich wie die symbolisch-kommunikative – auf mehreren Ebenen:

[D]urch technische Artefakte [wird] in bestimmten Fällen eine politische und soziale Ordnung repräsentiert und stabilisiert [...].

In einem engen Zusammenhang mit dem eben genannten Argument der «strukturierenden-regulativen» Wirksamkeit steht der Effekt, dass technische Artefakte als kommunikative Medien «Raum-Zeit-Verhältnisse» einrichten. [...]

Technische Artefakte können eine praktisch-materielle Wirksamkeit entfalten, weil Arbeitsaufgaben an sie «delegiert» werden können»⁴².

Die drei kurzen Darstellungen der «Ansichtsweisen» aus der Medienarchäologie, Soziologie und Technographie sollen exemplarisch verdeutlichen, dass Methoden kulturwissenschaftlicher/kulturosoziologischer MmD-Studien sowohl technische Konfigurationen als auch kulturelle Manifestationen abfragen.⁴³ «[I]ntegrative Methoden der Wissensorganisation, die der

40 Braun-Thürmann, Holger (2006): «Ethnografische Perspektiven: Technische Artefakte in ihrer symbolisch-kommunikativen und praktisch-materiellen Dimension», in: Werner Rammert und Cornelius Schubert (Hg.): *Technografie. Zur Mikrosoziologie der Technik*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 199–222, hier S. 214.

41 Ebenda, S. 215.

42 Ebenda, S. 216 f.

43 Ernst, «Medienwissen(schaft) zeitkritisch», S. 13.

Verknüpfung, Abgleichung und Systematisierung des heterogenen Wissens dienen»⁴⁴, sind notwendig und diese fokussieren möglichst viel: von Namensgebungen für Geräte über Formatierungen, Schaltungen und Schaltpläne bis zu Taxonomien. «Methode» kann in dieser Breite also nicht *ein* systematisches Vorgehen bedeuten und es ist sicherlich von den Kenntnissen der Forschenden abhängig, ob sie sich eher auf kulturell kommunizierte Inhalte oder auf technische Operationen des MmD konzentrieren können. Ein symmetrisches Forschungsdesign verspricht gewiss den größten Erkenntnisgewinn.⁴⁵

Nachstehend schlage ich fünf Fragenperspektiven vor, die auf MmD gerichtet werden können. Der leitende Begriffskörper oszilliert bewusst gewählt zwischen kulturwissenschaftlicher und medientechnischer Terminologie. Das ist zum einen so ausgesucht, um zu verdeutlichen, dass Begriffe auch erst aus der Beforschung der MmD heraus als relevante Konzepte ausgemacht bzw. (zirkulär) zur Sprache für die methodische Dokumentation genutzt werden sollen. Zum anderen lehnen sich die vorgeschlagenen Fragenperspektiven an eine Begrifflichkeit beispielsweise der (queer-feministischen) Wissenschaftskritik und des Konstruktivismus an, um auch die kulturellen Bedingtheiten von MmD hervorheben zu können.

Die Fragenperspektiven, die unten im Einzelnen noch expliziert werden, lauten:

- *Performativität des MmD*
- *Kulturelle Sedimentierungen, (musik-)kulturelle Gedächtnisse und Erinnerungen im MmD*
- *(Musik-)kulturelles Wissen, Konventionen, kulturelle Logiken/Werte des MmD*
- *Codierungen, Operationen, Prozessierung im MmD*
- *Inter- und transkulturelle Logiken, idiosynkratische Welterzeugungen durch das MmD*

Die Reihenfolge ist eigentlich beliebig, ohnehin sind diese Fragenperspektiven analytische Hilfsmittel, die in der Anwendung überschneidend gedacht werden müssen. Die nachstehende Kennzeichnung der Frageperspektiven wird entlang von Beispielen wie Drum Machines, Grooveboxes,

44 Ropohl, Günter (2001): «Das neue Technikverständnis», in: ders. (Hg.): *Erträge der interdisziplinären Technikforschung. Eine Bilanz nach 20 Jahren*, Berlin: Erich Schmidt, S. 11–30, hier S. 28 [Hervorhebungen im Original].

45 Zum Begriff der «Symmetrie» vgl. Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

Drum-Software – also Beat-MachDingen – vorgenommen. Die ausschnitt-hafte Betrachtung von Details der MmD zur Rhythmuskreation, zur Schlagzeugsimulation und zum Drum-Beat-Sampling soll veranschaulichen, wo-rauf die Frageperspektiven im Konkreten abzielen können, und trotzdem die Transferierbarkeit für andere MmD-Studien verdeutlichen.

Performativität des MmD

Als was stellt sich das MmD vor? Wie und mit welchen Funktionen wird es (sich) vorgestellt? Wie zeigt sich das MmD? Welche Probleme oder Ziele er-kennt oder inszeniert es?

Die erste Fragenperspektive, die auf das Erscheinen des MmD gerichtet werden kann, ist mit dem Performativitätsbegriff überschrieben, wie er in der ANT verstanden oder, das ist genauso möglich, auch in Judith Butlers Lesart von Austins Sprechakttheorie gekennzeichnet wird.⁴⁶ Ein MmD ist nicht von sich aus – gleichsam naturgemäß – was es ist, sondern es wird zu diesem vor allem durch den Vollzug ritueller Benennungen, Bezeich-nungen und sein Design.

Eine Drum Machine oder ein Drum-Computer beispielsweise muss nicht selbstverständlich als Drum Machine oder Trommelsimulator wahr-genommen werden, sondern ist ein analoger Klangerzeuger, auch ein Syn-thesizer oder digitaler Sampler:

«The drum machine isn't a drum machine, there's no drums in it – it's pulses and signals synthesized into new pulses and new signals. [...] You'd listen and they'd sound utterly different from drums. The movement from funk to drum machines is an extremely incredible one: people's whole rhythmic perception changed overnight. And people of course pretended that nothing had happe-ned but it was a major shift, hearing bleeps and signals and different kinds of alternating current as sound. It was a huge kind of shift»⁴⁷.

Alle Drum-Machine-Generationen haben wenig mit dem zu tun, was viel-leicht gemeinhin als Schlagzeug verstanden wird. Dennoch werden diese MmD immer wieder als solche kommuniziert. Als was etwas kommuni-

46 Sørensen, Estrid (2012): «Post-Akteur-Netzwerk Theorie», in: Jörg Niewöhner; Estrid Sørensen und Stefan Beck (Hg.): *Science and Technology Studies. Eine So-zialanthropologische Einführung*, Bielefeld: transcript, S. 327–345, hier S. 337 ff.

47 Eshun, Kodwo (1998): *More Brilliant Than The Sun. Adventures in Sonic Fic-tion*, London: Quartet Book, S. 186.

ziert wird, ist höchst bedeutsam, denn das bestimmt in erheblicher Weise Vorstellungsvermögen – nicht nur im musikalischen Nutzungszusammenhang, sondern sogar Weltvorstellungen. Andreas Fickers, der unter anderem zur Mediengeschichte der Senderskalen auf Radiogeräten forschte, auf denen internationale Städtenamen nebeneinander genannt werden, schreibt über diese Darstellungen,

«[dass] das ›Lesen‹ der Senderskala als symbolische Aneignung der Senderstandorte oder des imaginären Ätherraumes gedeutet werden. Die Senderskalen spiegeln symbolisch die Vernetztheit der Welt wider, sie erzeugen beim Rundfunkhörer – der gleichzeitig Geräteseher ist – eine geistige Landkarte, deren Legende nur jeder einzelne Hörer zu dechiffrieren weiß. Die Stadtnamen auf den Senderskalen erzeugen beim Hörer eine ›mental map‹, die als symbolische Aneignung der Welt verstanden werden kann. Senderskalen waren in diesem Sinne ein früher Atlas der Globalisierung»⁴⁸.

Die «historisch gewachsene, sozial vermittelte und symbolisch aufgeladene Kulturleistung»⁴⁹, die Performativität, lässt sich beispielhaft an sogenannten «Grooveboxes» zeigen, die nicht nur musikinstrumentelle Werkzeugkästen sind, sondern darüber hinaus ein Künstler*innen- und Autor*innenkonzept spiegeln und ermöglichen. Grooveboxes sind Sampler und Synthesizer, es sind Sequenzer und mit den gespeicherten Drum-Samples auch Drum Machines, die in den 1990er Jahren auf den Markt kamen und heute in dieser apparativen oder Hardware-Form kaum noch genutzt werden. Die Namen «Groovebox MC 303», «Electrabe» oder «Monomachine» kommunizieren, was das MmD sein soll: *ein* Kasten, aus dem Beats und Samples für diejenigen musikkulturellen Szenen kommen können, in der elektronische oder maschinenhafte Grooves eine besondere Relevanz haben. Auch die Bedienoberfläche deutet an, zu welchem Zweck die Boxen da sind: eine Miniatur-Klavatur, die gleichzeitig zum Beispiel einen 16-Step-Sequenzer und Drumpads darstellt. Die Knöpfe und ihre Gruppierungen veranschaulichen, dass mit dem MmD Melodien gespielt oder Beats generiert werden können. Gleichzeitig ist die Tastatur nicht so ausladend wie die eines Klaviers, was verdeutlicht, dass es nicht um virtuoses Live- oder Echtzeit-Spiel

48 Fickers, Andreas (2007): «Design als ›mediating interface‹. Zur Zeugen- und Zeichenhaftigkeit des Radioapparates», in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 30, S. 199–213, online unter: https://www.academia.edu/1018685/Design_als_mediating_interfaceZur_Zeugen_und_Zeichenhaftigkeit_des_Radioapparates (zuletzt geprüft am 11.11.2015), hier S. 12 pdf [Hervorhebungen im Original].

49 Ebenda.

mit unmittelbarem Zugriff auf viele Oktaven und ein großes harmonisches Spektrum, Anschlagdynamiken und so weiter geht.

Design und Formgebung der Grooveboxes bedeuten Abbildungen von Technikgeschichte im Kontext elektronischer Musik bzw. von Electronic Dance Music. Sie zeigen sich mit ihren Tastern zum Ein- und Ausschalten einzelner Tonspuren als Multi-Track-Recorder, mit Potenziometern zur Veränderung der Hüllkurven, Sägezahn- oder Rechteck-Icons, die die Auswahlmöglichkeiten von Analog-Strom-Spannungsverläufen darstellen. Sie sollen kompakte Synthesizer und Tonstudios in einem sein. Probleme, die durch aufwendiges Verkabeln diverser MmD auftauchen könnten, bzw. Kenntnisse, die für das Verschalten und Synchronisieren von Effektgeräten, Synthesizern und Drum Machines notwendig sind, bleiben mit den kompakten Grooveboxes weitgehend erspart. Die Tischgeräte scheinen die komplette Welt der Electronic-Dance-Music-Produktion und -Performance zu vereinen.

Diese MmD spiegeln aber nicht nur Technikgeschichte und -bedürfnisse in Electronic-Dance-Music-Szenen. Sie generieren «Feldstrukturen [...], Werkkonzept[e] [...], Arbeitsethos [...], erwartete Kompetenzen»⁵⁰. Sie sind beteiligt an der Auflösung und Neuordnung von in manchen Feldern etablierten Aufteilungen zwischen Komponist*innen, Instrumentalist*innen, Tontechniker*innen, Performer*innen. Die Nutzer*innen und ganz sicher auch die Grooveboxes kommen als das daher, was Rainer Diaz-Bone wie folgt kennzeichnet:

«[Es sind] Künstlerunternehmer [...], ›Netzwerknoten‹ mit multiplen Rollen in unterschiedlichen, nicht notwendig auf Dauer angelegten Kooperationen. Der DJ/Produzent ist künstlerischer Bastler, Improvisator und Stifter; der ›Autoreffekt‹ tritt im Netzwerk hervor durch Bezugnahme auf andere, deren Samples eingearbeitet werden oder deren Stücke geremixt werden»⁵¹.

Diaz-Bone fokussiert in seiner soziologischen Studie nicht Dinge und Technologien. Seine auf humane Akteur*innen konzentrierte Aussage muss ergänzt werden. Grooveboxes und ihre aktuell beliebten Verwandten, die Digital Audio Workstations mit angeschlossener Groove-Production-Hardware (Controller wie «Ableton Push» oder «Natives Instruments

50 Diaz-Bohne, Rainer (2002): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*, Opladen: Leske und Budrich, S. 421 ff.

51 Ebenda, S. 421.

Maschine» oder das sogenannte «Plugout» «Roland TR 8»⁵²), bedeuten und kreieren im Sinne Diaz-Bones Kulturwelten und Lebensstile.

Kulturelle Sedimentierungen, (musik-)kulturelle Gedächtnisse und Erinnerungen im MmD

Worauf nimmt das MmD Bezug oder verweist es? Welcher Metaphern wird sich bedient? Wie archiviert das MmD und welcher Archive bedient es sich?

Die Fragen nach sedimentiertem Wissen sind unmittelbar verknüpft mit der Fragenperspektive zur Performativität. Es geht in dieser Fokussierungsebene um die Ermittlung eingeschriebenen Wissens im Sinne «vernetzter Beobachtung»⁵³. Welche Verkettungen zu anderen Technologien oder Akteuren im Netz werden hergestellt? Dazu lohnt es sich, Bezeichnungen und Icons genau zu untersuchen. Mit der kleinen Abbildung einer Plattenkiste als Symbol für den virtuellen Ort, an dem nach Samples und Breaks zu suchen ist, rekuriert eine Software-Maske beispielsweise vielleicht auf eine DJ-Tätigkeit, Techniken des Turntablism oder bildet, allgemeiner formuliert, etwas Phonographiegeschichte ab. Eine graphische Darstellung eines Stiftes im sogenannten Zeichenmodus einer Produktionssoftware, mit dem in einem gewählten Rhythmusraster Schläge, Töne und Sounds markiert werden können, erinnert an vor-phonographische Kompositions- und Notationsarbeit mit Stift und Papier.

Oftmals sind MmD gespickt mit Ding-, Praxis- oder Raummetaphern – auch Verweise auf Kulturtechniken. Es gibt im Umgang mit Software die Praxis des «cut & paste» (und dazugehörige Ding-Metaphern wie «Schere» und «Lupe») oder den Verweis auf die Praxis des spontanen Zusammensetzens musikalischer Ideen, Improvisation und Session, die beispielsweise für das Programm Ableton Live in der Bezeichnung «Session View» aufgegriffen wird. Es gibt Programmnamen für Digital Audio Workstations wie «Ubuntu Studio» oder «Bitwig Studio», «GarageBand» oder «Mu.LAB».

52 Amazona.de: «Die neue Roland TR-8», online unter: <https://www.amazona.de/leser-artikel/die-neue-roland-tr-8/6/>, 29.03.2014, zuletzt geprüft am 11.11.2015.

53 Moser, Sibylle (2001): «Vernetzte Beobachtungen, gesetzte Differenzen. Wissenschaftstheorie im Schnittpunkt von Feminismus und Konstruktivismus», in: Theo Hug (Hg.): *Wie kommt Wissenschaft zu Wissen? Band 4: Einführung in die Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung der Sozial- und Kulturwissenschaften*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 226–245, hier S. 226.

Solche Namen verknüpfen sich sprachlich mit typischen Räumen, in denen mehr oder weniger professionell Musik produziert oder mit Sounds experimentiert wird. Die reichliche Verwendung von Metaphern und die Imagination oder Assoziation anregender Bezeichnungen im Zusammenhang mit MmD ist als Hinweis darauf zu lesen, dass MmD eben zu dem werden, das sich unter ihnen auch vorgestellt werden kann. Der Medientheoretiker Erhard Schüttpelz erklärt allgemeiner: «[S]chließlich werden Medien nur in ihrem operativen Gebrauch zu Medien»⁵⁴.

Die Fragenperspektive, die auch Erinnerungen und Gedächtnisse fokussiert, kann in engem Bezug auf Musik, auditive Gestaltung und MmD aufschlussreich sein. Das Studium von Sound Libraries in Drum Machines fördert beispielsweise leicht zu Tage, was als Fetisch in Rhythmus- oder Breakbeat-Kulturen Geltung hat. Genres und stilistische Kennzeichnungen werden durch MmD als Wissen verhärtet. Zur Wahl stehen in einer Drum Machine zum Beispiel «Snare Rock» und «Snare Jazz» und nur minimale Musikerfahrung ist notwendig, um zu ahnen, wie die Sound-Eigenschaften der jeweiligen «Snare Drum» sind. Auf die analogen Drum Machines «Roland TR 808» aus dem Jahr 1981 und «TR 909» (1983) wird, wenn auch mit verfremdeten Namen oder in veränderter Optik, in zahlreichen neueren Rhythmusmaschinen oder Software diverser Hersteller in unterschiedlicher Weise verwiesen. Das sechs Sekunden dauernde Schlagzeugsolo aus dem The-Winstons-Stück «Amen Brother» aus dem Jahr 1969,⁵⁵ auch «Amen Break» genannt, taucht ebenso regelmäßig in den Sample Libraries oder als «Amen Break Generator»-App für Smartphones geradezu wie ein «Totem»⁵⁶ auf.

Kulturelle Sedimentierungen werden auch weit über Musikkulturen hinausgehend durch MmD offenbar. Nicht selten reproduzieren Listen, in denen Preset-Beats geordnet sind, flach natio-ethno-kulturalisierte Stereotype. In der Bedienungsanleitung der «Roland MC 303»-Groovebox findet sich in der Aufzählung der gespeicherten Sounds beispielsweise in der Soundbank «20: Drum Percussion 26», in der üblichen Art musikalischer

54 Schüttpelz, Erhard (2006): «Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken», in: Lorenz Engell; Joseph Vogl und Bernhard Siegert (Hg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, Weimar: Bauhaus, S. 87–110, hier S. 92.

55 The Winstons (1969): *Amen Brother*, 7 Inch Metromedia Records.

56 Whelan, Andrew (2009): «The «Amen» Breakbeat as Fratriarchal Totem», in: Beate Neumeier (Hg.): *Dichotonies. Gender and Music*, Heidelberg: Universitätsverlag, S. 111–133, hier S. 111.

Verortung die Bezeichnung «Latin Menu*1».⁵⁷ Viel weiter als nur musikalisch die Welt kartierend geht die Bezeichnung, die in der Soundbank «28: Bass Drum 06» zu finden ist: «Afro Feet BD».⁵⁸ Damit soll ein kurzer, dumpfer, perkussiver Klang beschrieben sein, der barfüßigem Stampfen auf weichem Sandboden sehr ähnlich klingt. Der Stereotyp des barfußstanzenden Afrikaners oder afrikanischen Tiers ist über das Manual in dem MmD eingeschrieben. Für die kulturwissenschaftliche/soziologische Analyse zeigt sich mit diesen Beispielen, dass Technologie- und Sound-Verweise, Metaphern sowie Ordnungssysteme aufschlussreich sind, weil sich hinter ihnen kulturell anerkannte Praxen, Normvorstellungen, Konventionen, Logiken und Werte verbergen.

(Musik-)kulturelles Wissen, Konventionen, kulturelle Logiken/Werte des MmD

Welche Narrative werden mit dem MmD gepflegt? Was ist schon zur Abfrage oder als Angebot vorbereitet? Was wird bereitgestellt?

Werksmäßig angebotene Presets oder Automationen, die möglichst leicht an MmD eingestellt werden können, erzählen kulturelle Vor-ein-stellungen. Hinter ihnen verbergen sich Schlüsselwerte, Ideal- und Qualitätsvorstellungen und Kunstbegriffe, die in bestimmten Kulturen so selbstverständlich zu sein scheinen, dass sie oftmals kaum noch Beachtung finden. Post-strukturalistische kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Studien zielen auch auf das Erkennen solcher Konstruktionsprozesse.

Funktionen und Ausstattungen von MmD erscheinen einerseits als Angebot für Nutzer*innen und vielleicht infolge der Nachfrage von Nutzer*innen. Andererseits sind die Funktionen, Ausstattungen und die MmD selbst als Formautoritäten nicht zu unterschätzen. In Bezug auf elektronische Beat-MachDinge sind (musik-)kulturelle Idealvor-ein-stellungen der Taktung und Synchronisation omnipräsent. Polymetrik oder ambivalentes Rhythmuserleben mit Drum Machines erlebbar zu machen, ist nicht einfach. Schon früh in der Geschichte der Entwicklung von Rhythmusmaschinen sind «Quantize»-Funktionen zentral gesetzt, um maschinenhaft genau Rhythmen im gewählten Raster einspielen zu können. Und umgekehrt oder

57 Roland, «Owner's Manual MC 303», online unter: <https://archive.org/details/synthmanual-roland-mc-303-owners-manual> (zuletzt geprüft am 11.11.2015), S. 88.

58 Ebenda, S. 89.

paradoxerweise sind mit ihnen auch Kontrolleinheiten wie «Humanize» eingeführt worden, mit denen zumeist die dynamischen Ungleichmäßigkeiten oder Timing-Schwankungen menschlicher Performer*innen simuliert werden können sollen. Es gibt zudem in fast allen Drum Machines «Shuffle»-Funktionen, die einzelne Schläge in einem gleichmäßig programmierten Beat so verschieben, dass der Rhythmus «Swing»-ähnlich klingt. Tap-Delays legen Einstellungen von Echo-Wiederholungszeiten nahe, die den Widerhall der Sounds exakt als punktierte Achtelnote oder triolisch erklingen lassen. Ausstattungen von Beat-Generatoren sind suggestiv in Hinblick auf Klangideale: Ein eingebauter «externer 6,3 mm Stereo Klinkeingang mit Mix-Modus inkl. Sidechain für Ducking»⁵⁹ oder ein «One-Knob»-Plugin für «Sidechain Compression» versprechen einfaches Produzieren eines idealisierten, pumpenden Bass-Drum-Sounds und so fort.

Diese Fragenperspektive zielt darauf, kulturelle Logiken und gesellschaftliche Schlüsselwerte zu identifizieren. MmD machen Versprechungen und diese verweisen auch auf kulturelle Werte. Wie oben mit dem Beispiel der Grooveboxes angedeutet, (re-)artikulieren MmD in ihrer Performativität Weltvorstellungen, Künstler*innenkonzepte und Werte. Sie geben sich kompakt oder als «Complete Solutions», versprechen Wiedergabetreue und ihre Effekt-Sektionen «true Bypass». Sie sind möglichst kabellos, mobil oder minimalistisch, grenzenlos einsetzbar, versprechen umgekehrt mit möglichst viel Ausstattung kreative Freiheit, erlauben Experimentierfreudigkeit ohne Destruktion und vermitteln letztlich so genau die Seins-Formen, die auch für viele humane Akteur*innen angestrebt sind oder sein sollen. Die (Selbst-) Technologien humaner Akteur*innen und der MmD korrelieren (sich).⁶⁰

59 Thomann, zur TR-8, online unter: http://www.thomann.de/de/roland_tr_8.htm, zuletzt geprüft am 11.11.2015.

60 Prinz, Sophia (2012): «Büros zwischen Disziplin und Design. Postfordistische Ästhetisierungen der Arbeitswelt», in: Stephan Moebius und Sophia Prinz (Hg.): *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, Bielefeld: transcript, S. 245–271, hier S. 265.

Codierungen, Operationen, Prozessierung im MmD

Welchen Techniken/Technologien ähnelt das MmD? Nach welchen Prinzipien, mit welchem Wissen funktioniert es eigentlich auch? Welche Arbeitsmodi kennt das MmD?

Diese Fragenperspektive fokussiert nicht wieder die metaphorische Ebene, sondern die zumeist nicht mehr unmittelbar kommunizierten mechanischen oder elektronischen Abläufe, Prozessierungen und Steuerungen. Wobei es selbstverständlich unsinnig ist zu versuchen, eindeutig zwischen den Ebenen «Oberflächen» und «Operationen» zu unterscheiden. Ein Source-Code oder ein Sinuston-Generator ist nicht per se als etwas Wahrhaftigeres oder Nichtkulturalisiertes zu vermuten als ein Interface und eine Maske, die nur die Auswahl von vorbestimmten Möglichkeiten erlauben. Diese Frageperspektive soll helfen, Operationen zu identifizieren, die nicht ausdrücklich, nicht unbedingt sichtbar oder hörbar und unmittelbar Teil der MmD-Performativität sind.

Einleitend ist bereits formuliert, dass kulturell verinnerlichte Konzepte losgelassen werden müssen und auf andere Symbolsysteme zugegriffen wird, damit MmD einen gewünschten Effekt erzielen. Um dies zu veranschaulichen, sei weiter das Beispiel Drum Machine angeführt. Eine Drum Machine verfügt, trotz aller erwähnten Einschreibungen, nicht über das gleiche rhythmische Wissen, über das vielleicht humane Musiker*innen verfügen. Für Drum Machines sind Regeln über die Gruppierung von Schlägen und Betonungen in Takten oder von relativen Notenwerten irrelevant, auch wenn Nutzer*innen beim Editieren von Drum Pattern manchmal Taktarten und zwischen 32tel-, 16tel- oder Viertelnoten oder Pausen wählen können. Drum Machines funktionieren zumeist wie Step-Sequencer: Nacheinander werden «Instrumente» an und ausgeschaltet. Steuerungsparameter etwa bei einer analogen Drum Machine sind Lautstärke, Dauer (präziser ADSR-Regelung), Geschwindigkeit und eine zu wählende Rasterung. Um also kreisende Betonungs- und Rhythmusmuster erlebbar zu machen, finden eigentlich aneinandergereimte Schaltungen und/oder Schwingungsaufladungen und -entladungen statt. Das heißt, die Operationen, die im MmD stattfinden, scheren sich nicht um beispielsweise europäische musikwissenschaftliche Lehre über Taktarten und Betonungsverhältnisse. In Drum Machines gibt es keine unmittelbar vermittelten Figuren, Motive oder Phrasen. Gespeicherte digitale Preset-Drum-Beats sind zum Beispiel nur hintereinander geschaltete Samples. Die Operationen von Drum Machines ähneln dann eher in Europa kaum beachteten additiven

Rhythmussystemen und die Rasterungen in Drum Machines gleichen eher Rhythmuskonzepten, denen eine oder mehrere (nicht unbedingt hörbare) Elementarpulsationen zugrunde liegen.⁶¹

Diese Erläuterungen sollen entfalten, dass der operative Nachvollzug der Beat-Genese deutlich werden lässt, welche kulturellen Leistungen hinter musikalischem Rhythmus erleben stehen oder hinter dem, was anscheinend selbstverständlich als Rhythmus, Metrum, Beats oder Breakbeats wahrgenommen wird. Auf Operation und Prozessierung zu fokussieren, ermöglicht einen Perspektivwechsel weg von der oft starken «Rhetorik des Performativen».⁶²

Inter- und transkulturelle Logiken, idiosynkratische Welterzeugungen durch das MmD

Welche Ansichten bieten die MmD? Welche Welten können mit den MmD inszeniert und imaginiert werden? Welche neuen oder unüblichen Erzählformen werden angeboten?

Vor allem unter den Fragenperspektiven «Performativität» sowie «(Musik-)kulturelles Wissen, Konventionen, kulturelle Logiken/Werte» ist bereits angedeutet, dass MmD Etabliertes oder Welt- und Wertvorstellungen reproduzieren und ver härten. Diese letzte Fragenperspektive «Welterzeugungen, Inter- und transkulturelle Logiken, Idiosynkrasien» soll deshalb vor allem unterstützen, «Ansichten» – buchstäblich und metaphorisch verstanden – des MmD erkennbar zu machen, die eher ungewohnt sind.

Ein unmittelbares Beispiel für die buchstäblich durch ein MmD veränderte Ansicht ist das «Akai MPC» (Music Production Center), ein Sampler und Beat-MachDing, auf dem 16 Taster zum Abspielen einzelner Samples in einem Quadrat (vier mal vier Taster) angeordnet sind. Unter anderem «Akais MPCs» sind, laut Rolf Großmann folgendes:

61 Ismaiel-Wendt, Johannes (2012): «Eine Drum Machine für das Übersee-Museum. Delinking AfricC: Eine Soundlecture», in: Susanne Binas-Preisendörfer und Melanie Unseld (Hg.): unter Mitarbeit von Sophie Arenhövel: *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 131–148, hier S. 145.

62 Posselt, Gerald (2005): *Katachrese. Rhetorik des Performativen*, München: Wilhelm Fink.

«Hardware-Spielgeräte der digitalen Phonographie jenseits der Simulation von Chören, Streichern und Schlagzeugen. Sie markieren historisch gesehen den Punkt des eigenständigen popkulturellen Umbruchs der Nutzung digitaler Schriftlichkeit. Zu einer Zeit, als die DJs im Hiphop bereits mittels der Zweckentfremdung analoger Abspielgeräte die Medienarchive künstlerisch neu erschließen, sind sie die digitalen Instrumente dieses Umbruchs, einer Praxis der Dekonstruktion und Rekombination, der Komposition und Ausführung phonographischer Musik. [...] Die gewandelten ›Vorräte von Unterscheidungsmöglichkeiten‹ [...] sind an den Interfaces dieser Maschinen abzulesen, in denen die diatonische Ordnung nebensächlich wird (SP 1200) oder ganz verschwindet (MPC)»⁶³.

Diese Möglichkeiten zur Dekonstruktion, Rekombination und Neu- oder Andersordnung kann nicht nur schlicht als ein anderes Umgehen mit tradierten musikalischen Ordnungen oder phonographischem Material verstanden werden. MmD unterstützen, so gewünscht, auch die Erweiterung des Vorstellungsvermögens, das über das unmittelbare klangliche oder rhythmische Geschehen hinausgeht. Dystopisches Komponieren oder Editieren wird möglich und Räume können akustisch möbliert werden, die bisher vielleicht unvorstellbar waren: Durch Sampling- sowie «cut & paste»-Verfahren können Drum Sounds unterschiedlichster Quellen zusammengesetzt und in einen rhythmischen Bezug zueinander gebracht werden. Analoge Drum Machines können mit digitalen Sounds kombiniert werden, Samples aus schnell abgespielten Breakbeats mit kurzem Nachhall können ausgeschnitten werden und mit extrem langsam abgespielten Klängen in einem großem Echoraum gepaart werden. Innerhalb eines Beats sind gegenläufige oder gleichzeitige Vor- und Rückwärtsbewegungen möglich und so weiter.⁶⁴ So können unmittelbar gleichsam «unmögliche» virtuelle Setups oder Drum Kits verdichtet werden, die aus herkömmlichen Trommeln nicht zusammenstellt werden könnten. Damit können mittelbar auch idiosynkratische Klangräume und -welten neben kulturell sedimentiertes Wissen gestellt werden. Tradierte und stereotype Kartierungen (vgl. oben Beispiel «African Feet»), Ordnungssysteme, Autor*innenschaftskonzepte können irritiert werden. Neue Genealogien und achronistische Narrative können inszeniert werden.

63 Großmann, Rolf (2013): «303, MPC, A/D. Popmusik und die Ästhetik digitaler Gestaltung», in: Marcus S. Kleiner und Thomas Wille (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen*, Wiesbaden: Springer, S. 299–315, hier S. 310 f.

64 Ismael-Wendt, Johannes (2011): *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*, Münster: Unrast, S. 176–181.

Conclusio

Obschon die fünf vorgestellten Fragenperspektiven einen Zugang für kulturwissenschaftliche und kultursoziologische Studien bieten, vernachlässigt das Vorangestellte eindeutig und unstatthaft Rezeptionskontexte. Audio-Produktion müsste eigentlich immer auch als «production by an Audience»⁶⁵ verstanden werden. Das Spannungsfeld zwischen Nutzung und Technik-Bedeutung gestaltet sich sehr komplex.⁶⁶ Dieser Beitrag stellt die Rolle zum Beispiel Musizierender hinten und das Versäumnis, Nutzungs- und Rezeptionskontexte darzustellen, wird in Kauf genommen. Ziel ist eben, eine oftmals wenig berücksichtigte Seite im Netzwerk von Musikmachenden in den Vordergrund zu spielen oder auch andere (Hard- und Software-) «Anschlussstellen» für eine kulturwissenschaftlich/kultursoziologisch informierte Musikwissenschaft zusätzlich vorzuschlagen. Es wird von mir eine Art durchaus positiv verstandene «armchair ethnography» akzeptiert, die am heimischen Computer, im Internet, mit Fachzeitschriften über Music Tools oder im eigenen Proberaum stattfinden kann.

Ambiguität, Analogie, Binarismus, Code, Dispositiv, Gedächtnis, Hybrid, Maske, Medienwechsel, Raum, Realismus, Spur, Zeichen, Zeitstruktur, ... – dies sind Begriffe, die in Lexika zur Kulturtheorie aufgelistet werden.⁶⁷ Sie muten zum Teil auch als informatische oder (medien-)technische Konzepte an. So oder so – diese kulturwissenschaftlichen/kultursoziologischen Begriffe können als erste Ansatzpunkte populärer Musikmachend-Ding-Studien trefflich stützen. Das meint nicht, sie sind den MmD überzustülpen, sondern sie sind in und mit den MmD zu finden.

65 Fiut, Ignacy Stanislaw (2002): «The Ontology of the Creative Process», in: Anna-Theresa Tymieniecka und *Analecta Husserliana* (Hg.): *The Creative Matrix of the Origins Book II*, LXXVII Yearbook of Phenomenological Research, S. 327–339, hier S. 337.

66 Morat, Daniel (2013): «Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen», in: Axel Volmar und Jens Schröter (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript, S. 131–144, hier S. 140 f.

67 Siehe zum Beispiel Metzler Lexikon (2004): *Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.

Drum Machine Soundlecture: Delinking AfricC⁶⁸

68 Transkription der Soundlecture in Kooperation mit Sophie Arenhövel. Zum Konzept «Delinking» siehe Mignolo, Walter (2007): *Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality*. Zuerst erschienen in: *Cultural Studies*, 21:2, online verfügbar unter http://waltermignolo.com/txt/publications/WMignolo_Delinking.pdf (Stand vom 28.02.12).

Auf dem «Yamaha Drum Computer RY 30», gebaut in den 1990er Jahren, fand ich in der Liste der vorprogrammierten Rhythmen ein Pre-set Drum Pattern, das den Namen «AfricC» trägt.⁶⁹ Dieses Pattern bildet die Basis des Tracks⁷⁰, der nach einer kurzen, kritischen theoretischen Einführung dann unten, einem Lead Sheet ähnlich, als Anleitung für eine Live-Soundlecture abgedruckt ist.

Einige Grundstrukturelemente des Patterns AfricC habe ich für diese Soundlecture, um ein technologisches Fortschrittsnarrativ beabsichtigt zu stören, auf eine noch ältere Drum Machine übertragen – so gut ich konnte und so gut die Maschine kann.⁷¹ Die Drum Machine «RY 30» löste die erste, in den frühen 1980er Jahren von Yamaha für den breiten Markt produzierte Drum Computer-Reihe namens «RX» ab. Ich gebrauche für die Soundlecture einen «RX 15 Drum Computer» aus dem Jahr 1984 und habe AfricC, wie von mir gehört, darin einprogrammiert.

Die RY-Reihe der 1990er Jahre gehörte zu einer neuen Generation von Drum Computern, bei denen man aus deutlich mehr Sounds auswählen konnte. Funktionen wie Anschlagdynamik und Raumeffekte ermöglichten das Programmieren von Drum Beats, die echter, natürlicher klingen, ganz so als würde ein menschlicher Schlagzeuger die Felle seiner Trommeln anspielen. Eine Anschlagdynamik hat der von mir genutzte Drum Computer, der «Yamaha RX 15», nicht. Es gibt noch einen weiteren wichtigen Unterschied, den ich im Folgenden in gewisser Weise kulturphilosophisch bearbeiten werde. Der «RY 30» hat, im Unterschied zum alten «RX 15», eine Erneuerung, die ich für einen fatalen kulturellen Rückschritt halte: Der «RY 30» hat ein Display mit zwei Zeilen. Die alte Maschine «RX 15» hat nur eine Zeile im Display. Daher konnten die alten Maschinen für verschiedene Pattern lediglich Nummern von 00 bis 99 anzeigen. Die neueren Generationen

69 Die vollständige Liste der Presets kann im Operating Manual des Yamaha RY 30 (Seite 52) nachgelesen werden. Diese Bedienungsanleitung ist unter <http://www.yamaha.co.jp/manual/english/index.php> (Stand vom 29.12.11) abrufbar.

70 Der Begriff «Track» wird in der Musikproduktion für einzelne Tonspuren wie auch für den Mix aus Tonspuren, also für das fertiggestellte Musikobjekt verwandt. Für eine kulturtheoretische Auseinandersetzung mit dem Begriff siehe Ismaiel-Wendt, Johannes (2011): tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse, Münster: Unrast, S. 208.

71 Die ungenaue Übertragung von AfricC soll bereits verdeutlichen, dass eine Konzentration auf eine Essenz oder auf einen Original Track für das Spiel relativ unbedeutend ist und beinahe beliebige Rhythmen als Grundlage für die Soundlecture dienen könnten.

haben in ihrem zweizeiligen Display ausreichend Platz, um die Pattern auch mit Namen abzuspeichern und abzurufen. Die Preset Beats heißen dann: «Funk», «Jazz», «Samba», «Bossa», «Reggae», «AfricV», «AfricF», «AfricC», «House», «Latin» usw. Es gibt sogar, und das hat mich verwundert, sechs verschiedene Presets, die «Euro» im Namen tragen.

Worauf möchte ich in Bezug auf diese Technologie hinaus? Die Zwei-Zeilen-Anzeige stattet eine Rhythmusgestalt, die zuvor höchstens eine Nummer hatte, jetzt noch weiter als audio-visuelles Zeichen aus. Diese scheinbar minimale Zusatzfunktion ist von kulturanalytischem Interesse bzw. als Teil eines nicht zu unterschätzenden kulturpolitischen Projekts relevant. Mit dem Namen wird der Beat, der selbstverständlich auch vorher schon als Semiose zu verstehen war, kulturell noch stärker aufgeladen und determiniert. «AfricC» steht in der Liste der Beats als Platzhalter, als Repräsentant für einen ganzen Kontinent, so wie die anderen Beats zu Repräsentanten für europäische Beatkultur oder Latin-Beatkultur gemacht werden.

In «*The darker side of Renaissance*» erkennt Walter Mignolo folgendes exzessiv betriebenes Prinzip des europäischen Kolonialismus: «Namen repräsentieren Dinge und Karten Territorien»⁷². Entsprechend ist für eine transkulturelle Musikvermittlung herauszuarbeiten, dass die Kartierung von Pattern, Beats oder Musik nicht einfach unschuldige Orientierungshilfe in der Liste der 100 gespeicherten Beats des «Yamaha RY 30», sondern tief im Denken des europäischen Kolonialismus verhaftet ist. So wie die Ordnungssysteme der Musikinstrumente und Audioaufnahmen in den völkerkundlichen oder ethnologischen Museen nicht unschuldige Orientierungshilfen sind. Auf den kleinen Objekttext-Kärtchen, die in den Schaukästen beiliegen, werden den Instrumenten «Ursprungsorte» oder «Fundorte» zugewiesen. Die inflationäre Verortung von Musik ist Folge und häufig auch Instrument kolonialistischen Denkens und Handelns in Repräsentationssystemen.⁷³

Wenn ich durch die gespeicherten Beats des «Yamaha RY 30» klicke und ihre Namen, «Latin», «House», «Afric», «Euro» lese, fällt mir auf, dass dies eigentlich räumliche oder geographische Metaphern sind. Auch wenn ich Namen wie «Samba», «Bossa», «Tango», «Reggae» in der Liste lese, liegen wahrscheinlich nicht nur für mich Assoziationen zu Brasilien,

72 Vgl. Mignolo, Walter (2003): *The darker side of the Renaissance. Literacy, territoriality, and colonization* Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press, S. 332 [Übersetzung: JIW].

73 Vgl. Said, Edward W. (1995): *Der wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik*, München: Hanser, S. 98.

Argentinien, Jamaika nahe. Die «Weltkarte der Musik»⁷⁴, so wie sie Anfang des 20. Jahrhunderts der Traum des Musikethnologen und Direktors des Phonogramm-Archivs in Berlin, Erich von Hornbostel, war, lässt sich heute von A, wie Afrobeat, bis Z, wie Hip-Hop von Zulu Nation, durchbuchstabieren. Ich bezeichne dieses obskure Phänomen der musikalischen Verortung als die «Topophilie der Agent*innen populärer Musik». Die enge Verbindung zwischen Orten und Musik geht auf all diejenigen zurück, die in die popmusikalische Praxis eingebunden sind. Musizierende, Produzierende, Rezipierende, Archivierende, Ausstellende und Forschende scheinen eine Sehnsucht nach der Kopplung von musikalischen Gestaltungsmitteln, Instrumenten und Stilen an Territorien und damit indirekt an Kulturen zu haben. Das Begehren nach Verortung ist die Topophilie der Agent*innen populärer Musik.

Und das sei noch erwähnt: Auch Konzepte wie Weltmusik und andere musikalische Grenzüberschreitungs-ideen sind zumeist nur die andere Seite der gleichen Medaille, denn die Weltkarte und der unkorrigierbare Wille zur kulturellen Differenz⁷⁵, wie Kofi Agawu das in seiner Arbeit zur afrikanischen Musikforschung herausstellt, werden ja nicht aufgegeben. Es geht immer noch um die imaginierte translokale Begegnung von Malinke Rhythmen mit Hip-Hop, Crossover zwischen arabischer Musik und Jazz und ähnlichem.

Der «Topophilie der Agent*innen populärer Musik» stelle ich die Musik selbst, die musikalischen Gestalten gegenüber. Die musikalische Gestalt selbst ist, im Unterschied zu ihren Agent*innen, *topophob*. Sie kann nicht bestehen, wenn sie irgendwo, irgendwie fixiert wird. Musik entspringt in vielerlei Hinsicht Bewegungen: den körperlichen Spielbewegungen der Musiker*innen und den mechanischen Schwingungen der Musikinstrumente und Lautsprechermembrane, den sich wellenartig ausbreitenden Bewegungen der Luftteilchen und den Bewegungen der Basilarmembran im Innenohr.⁷⁶ Musik funktioniert nicht in der Starre. Deshalb ist also die «Topophobie der musikalischen Gestalten» anzuerkennen. Die Topophobie meint hier ein Unbehagen in Bezug auf die Verortung und Fixierung von Musik.

74 Werkmeister, Sven (2009): *Hornbostels Musikalische Weltkarte. Über zivilisierte und unzivilisierte Geographien der Musik*, in: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hg.): *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion*, Bielefeld: transcript, S. 219–249, hier S. 219.

75 Vgl. Agawu, Victor Kofi (2003): *Representing African music. Postcolonial notes, queries, positions*, New York: Routledge, S. 181.

76 Vgl. Pfeleiderer, Martin (2006): *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript, S. 94.

Den «topophilen Agent*innen populärer Musik» werden also die Gestalten populärer Musik gegenüber gestellt und damit wird die Musik zur Aktivistin. Ich gestehe den ästhetischen Formen und Formationen Agents und vor allem auch eigenes Wissen zu.

Soundlecture⁷⁷

Verkabelt:

Yamaha Drum Computer RX 15

Das Signal des linken Ausgangs des RX 15 wird durch ein Echo Effekt Pedal (zum Beispiel Boss DD 7 oder Behringer Echo Machine EM 600) in den 1. Kanal eines mindestens 3-Kanal-Mischpults (zum Beispiel Yamaha 82cx) geleitet.

Zwischen dem rechten Ausgang des Drum Computers und Kanal 2 des Mischpults wird ein «Korg Monotron» Analog Synthesizer geschleift, um Filter beziehungsweise um die Drum Machine als Impulsgeber für den Niedrigfrequenzoszillator nutzen zu können.

Zwischen dem Phones-Ausgang des Drum Computers und Kanal 3 des Mischpults wird ein Multieffektprozessor (hier «Behringer Virtualizer 3D FX2000») geschaltet.

77 Der folgende Text ist eine Übertragung einer auf das akustische Erlebnis ausgelegten Präsentation. Damit zumindest angedeutet sei, was in dieser Soundlecture technisch, klanglich und rhythmisch inszeniert wird, ist das Nachstehende in einer Art Zwei-Kanal-Text formatiert: Linksbündig findet sich der Text, der sich als Lesung vorzustellen ist. Rechtsbündig ist skizziert, wie das Pattern AfricC durch Effekte modifiziert wird. Es sind zum Teil Anweisungen für die Mix-Einstellungen. Diese technischen und klanglichen Beschreibungen sind als ein eingeschränkter Verbildlichungsversuch zu lesen, der zahlreiche Nachteile gegenüber dem sonischen Erleben birgt: Die Verschriftlichung hat beispielsweise zur Folge, dass akustische Gleichzeitigkeiten in ein Nacheinander gesetzt werden. Die Inszenierung von Gleichzeitigkeiten ist eigentlich ein wichtiges Element dieser Soundlecture. Durch die Reihung der Sätze im Text entsteht zudem oftmals der Eindruck, das Akustische diene der Illustration des Gelesenen/Gesprochenen, dabei zielt die Soundlecture an vielen Stellen gerade auf das Hörbarmachen des dem sprachlich vorgelagerten Wissens in der Musik.

Die Soundlecture zielt in ihrer Form, auch wenn sie kultur- und musikwissenschaftlich fundiert ist, nicht darauf, die Standards wissenschaftlicher Texte zu erfüllen. Viele Termini bleiben undefiniert und sind als metaphorische Figuren an das musikalische Spiel angelehnt. In seiner Form deutet der Text, parallel zu seinem Inhalt, auf einen Konstruktionsmodus statt auf einen Erklärungsmodus.

Das Ausgangssignal des Mischpults wird durch eine beliebige Musikanlage verstärkt, die mindestens so ausgestattet sein muss, dass sie auch niedrige Frequenzen (sehr tiefe Bässe) deutlich hörbar wiedergeben kann.

Das Lautstärkeverhältnis zwischen Lesung und Soundmix wird vom Lesenden permanent über die einzelnen Lautstärkeregler oder den Master-Regler am Mischpult so angepasst, dass die Stimme des Lesenden gut hörbar bleibt.

Eine wichtige Vorbemerkung: Die musikalische Ausgangsquelle wird im Folgenden immer die Drum Machine «RX 15» (und ihr Gerätegrundrauschen) sein. Das Pattern AfricC wird das permanent zu bearbeitende Signal sein. Die Musik, die zu hören sein wird, wird immer irgendwie AfricC sein. Lediglich durch Einschleifen anderer Geräte, durch Effekte, Ein- und Ausblenden, durch Filterung, Frequenz- und Phasenverschiebungen werde ich demonstrieren, dass es darauf ankommt, *wie* AfricC gehört wird. Es kommt nicht darauf an, *was* es ist. Ich möchte in den Zeiten, in denen das Palaver über Identität und Kultur wieder einmal so laut geworden ist, gerne noch lauter beweisen, dass es keinen Kern gibt und keinen Ursprung, dass AfricC auch keine Identität hat, sondern dass AfricC, wie jeder musikalische Track, ein «tool» ist.⁷⁸ Ich möchte das Denken in Tracks als alternatives Kulturverstehen und -erleben vorstellen und als ein geeignetes Konzept transkultureller Musikvermittlung vorschlagen.

«Yamaha RX 15»: «Start» Pattern «AfricC»

Das ist AfricC.

Es ist nicht wichtig, dass AfricC tatsächlich so klingt wie auf dem Yamaha Drum Computer «RY 30». Eigentlich kann ein beliebiger Vier-Viertel-Beat gespielt werden, in dem eine Bass Drum auf jeder Zählzeit klingt und eine HiHat als Sechs-Achtel-Figur darüber gelegt wird. Snare und Handclaps spielen

Akzentuierungen auf der zweiten und vierten Zählzeit des Vier-Viertel-Patterns. Rimshots (Clave) werden auf die Zählzeiten Eins, ZweiUnd, Vier gesetzt. Für den Shaker wird eine beliebige 16tel-Figur programmiert und die Toms spielen zum Beispiel eine Figur mit Roll. Die Lautstärke aller Percussion-Spuren der Drum Machine kann über die «Instrument Level»-Funktion am Drum Computer auf «12» gesetzt werden. Für die Bass Drum-Spur bietet sich eine höhere Aussteuerung (Instrument Level 22) an.

78 Butler, Mark J. (2006): *Unlocking the groove. Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*, Bloomington: Indiana Univ. Press, S. 256.

Zu komponieren ist irgendein Rhythmus, der das Klischee des polyrhythmisch trommelnden Afrikas anruft. Als Tempo wird zunächst eine Geschwindigkeit von 115 Schlägen pro Minute (115 bpm) festgelegt.

Das ist AfricC, so wie ihn der Drum Computer «RX 15» ausspuckt. Oder zumindest wie das Pattern über diese Lautsprecher und diesen Verstärker und nach meiner Übersetzung klingt.

Als Musiker in Deutschland trainiert und musikwissenschaftlich an einer deutschen Universität ausgebildet, weiß ich, warum die Yamahas dieses Pattern AfricC genannt haben. Weil wir aus den Archiven wissen, dass «der Afrikaner-an-sich» polyrhythmisch trommelt. Polyrhythmisch im Sinne von «er vermag ungerade Figuren und Taktarten mit geraden Figuren zu kombinieren». Hören Sie den Vierer-Puls der Bass Drum.

Bass Drum Level anheben.

Hören Sie den Sechser-Puls der HiHat.

HiHat Level anheben, dann Bass Drum und HiHat Level wieder auf Ausgangslautstärke bringen.

Hören Sie beides zusammen. In der Musikwissenschaft und -praxis wird dieses Phänomen mit «Six against four» bezeichnet. Das Ganze wird kombiniert mit einer ein-taktigen Clave-Figur.

Rimshot (Clave) Level kurz anheben und dann wieder senken.

So kennen wir zum Beispiel die Rhythmen der Malinke, der Yorouba, ... Wir wissen, warum die Yamahas dieses Pattern AfricC genannt haben: Weil man sich der sozialen Resonanz – einer Entschlüsselung, so wie sie beabsichtigt war – sicher sein konnte, weil alle wissen, dass «der Afrikaner-an-sich» Shaker und Kalebassen zum Rasseln benutzt – diese Ur-Instrumente aus Naturmaterialien, die hier nur noch Babys in die Hand gedrückt werden.

Shaker Level kurz anheben und wieder senken.
Claps Level anheben.

Und die natürlichsten und ursprünglichsten Instrumente sind nicht zu überhören: Das sind natürlich die Hände, in die geklatscht wird.

Aber AfricC hat es nicht nur unter die von den Yamahas vorprogrammierten Beats geschafft, weil es so schön natur-traditionell ist, sondern auch weil das Pattern mit seiner «Four on the Floor» Bass Drum, «Boom

Boom Boom Boom», und den Claps gleichzeitig so wunderbar Club-tauglich bleibt.

Alle Instrumente/Drum Machine-Spuren auf Level Null. Nur noch Claps, Snare und Bass Drum bleiben laut hörbar und sie rufen das Klischee eines typischen Disco- oder House-Beats auf. Nach einigen Takten werden Rimshot, HiHat und Shaker bis zur Ausgangslautstärke wieder eingeblendet.

Im topophoben Ungehorsam, wider die An-gehörig-keit schicke ich AfricC, die kulturalistische Simulation Afrikas, den Blood Track durch die Delinking Machine, den De-Colonizer, den De-Naturalizer ...

Ich drehe zwei Mal am Knopf und die akustischen Atmosphären verwandeln sich in Kathedralen und Stadien, in Unorte.

Spiel mit diversen Hall- und Echo-Effekten sowie den Nachhalllängen. Durch Zwischenschleifen des Monotron Analog Synthesizers kann AfricC ein helles Piepsen beigemischt werden. Durch das Spiel mit der «rate» (Wellengeschwindigkeit) variiert der «Vogelgesang» zwischen langen und sehr kurzen Tönen.

Wird die Geschwindigkeit stärker herabgesetzt, verwandelt sich das akustische Anaphon «Vogelgezwitscher» in stärker synthetisch anmutende Sounds, die an Laserwaffen in Computerspielen erinnern (Monotron im Cutoff Mode: rate 1lh, int. 2h, cutoff 3h, peak2h. Spiel mit rate zwischen 1l und 1h).

Im De-Naturalisierer liegt zwischen der Möglichkeit der Imitation von Vogelgezwitscher und der Imitation von zerschneidendem Cybersound nur ein Millimeter Potentiometer-Drehung.

Die Delinking Machine setzt der musealen, archivarischen und politischen Kartographie und der Topophilie die Passage, den Trek, die Reise, den Pfad oder die Spur entgegen. Die Track-Maschinen brauchen keine musikalischen Gemeinplätze und Reservate, wie ich sie nenne, oder akustischen «Artenschutz», wie Susanne Binas-Preisendörfer und Thomas Burkhalter sie genannt haben.⁷⁹ Die Maschinen inszenieren U-topien und Science Fiction.

Eine extrem synthetische, also bewusst unnatürlich klingende Sound-Textur kann durch Einschleifen eines Vocoder Effects

79 Binas-Preisendörfer, Susanne (2005): «Klänge, die verzaubern – Sehnsucht nach Unversehrtheit und Verständigung in der Weltmusik», online verfügbar unter http://www.musik.uni-oldenburg.de/medien/download/Susanne-Binas-Preisendoerfer_Klaenge-Weltmusik_2005.pdf (Stand vom 28.02.12), S. 23.

und durch das mechanisch-rhythmische Spiel mit Geschwindigkeiten am Stereo Delay hergestellt werden (Virtualizer Preset Effect: U 58, dann U.013 rhythmisches Spiel mit Edit A).

Ich greife das Signal AfricC gleich drei Mal ab. Es gibt nicht *ein* AfricC. Ich schicke AfricC und das Geräteraushören hier durch einen analogen Monotron Synthesizer in den Mixer, da durch die digitale Echo-Maschine und dort durch einen digitalen Multieffektprozessor mit dem Namen «3D Virtualizer». Aber das ist Unsinn: War nicht AfricC immer schon virtuell? Warum braucht man einen «3D Virtualizer», wenn man schon mit dem Namen AfricC so viel Räumlichkeit transportieren kann? Das beweist doch nur, was von Eric Hobsbawm und Terence Ranger (1983), über Edward Said (1978) bis Stuart Hall (1992)⁸⁰ schon viele gesagt haben, dass die Geographien beliebig imaginiert werden. Von AfricC aus können unendlich viele performative Räume imaginiert werden.

Neue Echo- und Hallräume werden durch Flanger-, Delay- und Pitch-Effekte evoziert (Virtualizer Preset I.098, dann I.093). Insbesondere der Flanger-Effekt, der dem «Original-signal» Teile mit verhältnismäßig langen Verzögerungszeiten beimischt, erlaubt vielfache akustische Raumkonfigurationen.

Ein rhythmisierter Einsatz vom Pitch-Effekt (Tonhöhen-Veränderung) ermöglicht das Andeuten kurzer Melodiephrasen und zwingt zu immer neuen Wahrnehmungsweisen von AfricC.

Unendliche Atmosphären können akustisch möbliert werden⁸¹ – nur konkrete Orte nicht. Und es gibt schon gar nicht *einen* Ort: AfricA. AfricA gibt es nicht einmal in der Liste der gespeicherten Beats des «Yamaha RY 30».

AfriKA erklingt zumeist als Trommel-Pattern. Das ist das Narrativ, das wir immer und immer wieder zu hören bekommen. Aber in der Delinking Machine können wir uns nicht mehr sicher sein, dass AfricC ein Drum Pattern ist und die Drum Machine eine Drum Machine. Die Wahrnehmung täuscht. AfricC war immer schon ein melorhythmisches Hybrid.

AfricC wird mit Chorus-Effekten belegt, die die kurzen perkussiven Signale der Drum Machine voller wirken und sie so-

80 Hobsbawm, Eric und Ranger, Terence (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press; Said, Edward W. (2006 [1978]): *Orientalism*, New York: Vintage Books sowie Hall, Stuart (1992): «The Question of Cultural Identity», in: Stuart Hall; David Held und Tony McGrew (Hg.): *Modernity and its futures*, Cambridge: Polity Press, S. 273–316.

81 Vgl. Böhme, Gernot (2006): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 35.

mit mehr als Töne anklingen lassen. Durch automatisierte Pitch-Effekte (Virtualizer Preset U.063), die das Signal in vorprogrammierten Intervallen springen lassen, ergeben sich Melodien. Alle Spuren, bis auf die Bass Drum-Spur, werden zunächst ausgeblendet und dann nach und nach wieder übereinander gelagert. Ein mehrstimmiger Satz, in dem 16tel-Signale hell tänzeln und Viertel-Figuren im Bassbereich begleiten, entsteht.

Es ist eher eine *Melodie* als ein Drum Pattern.

Nur noch die Melodie am Kanal 3 (Virtualizer) ist zu hören.

Es ist eine mehrstimmig arrangierte und verschachtelte Symphonie eines Welten-Ensembles oder Welten-Orchesters – wenn wir denn unbedingt alle Musik an einer solchen Begrifflichkeit vermessen wollen.

Kanal 1, AfricC ohne Effekte, dazu einblenden.

AfricC ist polypmorph. Sechs gegen vier: Hat der Track nun eine Identität als Sechser- oder als Vierer-Figur?

Seine Gestalt ist ambiguo und damit un-heimisch/*unheimlich*.

Dem Beat von Kanal 1 Effekt der Echo Machine beimischen (Mix auf mittlere Position). Die Echomaschine kann im Verhältnis zum «Originalsignal» so eingestellt werden, dass die Wiederholungen genau als punktierte Achtelnoten «antworten» (Tap-Funktion). Ein sehr rhythmischer, «swingender» Eindruck wird erweckt. Durch minimales Spiel am Repeat-Rädchen der Echo Machine, das die Anzahl der Wiederholungen/Delays bestimmt, wird dieser Swing arhythmisiert. Durch ständige Verschiebungen der Echos können Räume akustisch nicht mehr vermessen werden. Eine geradezu paranoide «Traumwelt» lässt sich so inszenieren: «Wo bin ich jetzt? Was kommt da gleich um die Ecke?»

Sechs gegen Vier ist ein sogenannter Crossrhythm. Es ist nicht die Begegnung von einem westlichen Vier-Viertel-Club-Beat mit dem afrikanischen ternären, triolischen oder synkopischen Feeling. Es ist in sich ein eigenständiges Riddim Concept.

Monotron Fade in: rate nur ungefähr dem Beat anpassen (rate 11h, int. 3h, cutoff 9h, peak 4h). Das Signal des Yamaha Drum Computers wird wieder durch den Monotron Synthesizer geschleift (Kanal 2). Mit dem Low Frequenzy Oszillator des Monotron wird AfricC ein eigenständiger Puls beigemischt, der durch entsprechende Einstellungen des Low-Pass-Filters und der Resonanz (Peak) wie eine zusätzliche, sehr tiefe Bass

Drum klingt. Dieser Puls wird so eingestellt, dass er minimal neben den Bass Drum Schlägen des Ausgangspatterns liegt. So entsteht eine unbequeme, störrische Rhythmustextur.

Was soll das heißen: «AfricC – typisch afrikanischer Rhythmus»? Das hier ist, wie die Jungle Brothers sagen:

«Maschinenpsychedelik. Wir haben nicht einen Takt geloopt, vier Beats, sondern sechs Beats [...] [a]rhythmisch, asymmetrisch, alinear. Was wir die ganze Zeit gemacht haben, war, dein Hirn absichtlich entgleisen zu lassen [...] [K]eine Arrangements, sondern Derangements».⁸²

Vielleicht steht das «C» in AfricC auch für Cyber Riddim? Klingt nicht gerade nach «Eingeborene in Afrika spielen einen Stammesrhythmus». AfricC deutet vielleicht auf die Beziehung zwischen Von-Außerirdischen-entführt-Werden und den Ereignissen aus der Zeit der Sklaverei hin.⁸³ AfricC steht jetzt in der Tradition des Sun Ra.

Monotron: Siehe oben. Die Töne, die vom Monotron ausgehen, werden verlängert (cutoff Spiel zwischen 10h und 11h). Die Sounds erinnern stark an den Klang des Minimoog Synthesizers, den Sun Ra gerne zur Imitation seiner extraterrestrischen Welten eingesetzt hat.

Wir hören statt des idiomatischen AfricC, dem Soundlogo, mit dem «Afrika» kommuniziert werden soll, einen idiosynkratischen Raum. Mit diesen Maschinen und dieser Musik können wir das anthropogene Prinzip vernachlässigen.⁸⁴ Es geht um das Erfinden neuen Lebens oder anderer Lebensformen.⁸⁵ Und dies geschieht aus einem Befreiungswillen und Revoltedenken heraus – gegen einen europäisch geprägten Humanismus, der auch Sklaverei, Kolonialismus und Genozide rechtfertigte.⁸⁶ AfricC ist kämpferischer Lärm, ein Akt akustischer Agitation gegen jegliche Kategorisierung.

Jetzt für einige Sekunden sirenenartige Sounds produzieren und dem Ausgangssignal AfricC lautstark beimischen, indem an der Echomaschine «Repeat» auf das Maximum und «Time» auf Mi-

82 Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID-Verlag, S. 105.

83 Ebenda, S. 211.

84 Vgl. Fink, Robert (2005): *Repeating ourselves. American minimal music as cultural practice*, Berkeley: University of California Press, S. 44.

85 Vgl. Kelley, Robin D. G. (2002): *Freedom dreams. The black radical imagination*, Boston: Beacon Press, S. 158.

86 Vgl. ebenda, S. 160.

nimum geregelt werden. Die Echo-Ereignisse überschlagen sich buchstäblich, wenn an den Rädchen gedreht wird, weil Echos von Echos erzeugt werden.

Im tophoben Un-gehör-sam, wider die Angehörig-keit, schicke ich AfricC durch die Delinking Machine, die De-Colonizer, die De-Naturalizer, die Postcolonial Machine ...

Die Drum Machine ist eine Chronotopie – so wie der Mixer eine Chronotopie ist, in dem alles zusammenläuft – aus allen Zeiten. Es gibt keine Chronologie – analog oder digital. Die Tracks kreuzen sich und die Zeiten kreuzen sich. Die Maschinen produzieren, wie Alexander Weheliye in Anlehnung an Murray Schafer schreibt, eine Schizophonie.⁸⁷ Es ist ein schizophoner Auto- und Soziomat, mit dem gleichzeitig existierende Stimmen hörbar gemacht werden können.

Am Mischpult alle belegten Kanäle so einblenden, dass sowohl das Ausgangssignal ohne beigemischte Effekte als auch möglichst viele Modulationen hörbar werden (Echomachine, Monotron, Resonator Effekt [Virtualizer: I.087 Spiel mit Edit D]).

Die Spur ist immer da und nie weg. Sie hat keinen Anfang und kein Ende. Vielleicht gibt es Augenblicke, wo wir die Spur nicht hören, aber sie ist trotzdem da.

Am Mischpult wird der Lautstärkepegel an Kanal 1, der mit dem unmodulierten «Originalsignal» belegt ist, abgedreht.

Als Erkenntnis ist gesetzt, was bei Jaques Derrida nachzulesen ist, nämlich dass es, «selbst wenn alles mit der Spur beginnt, eine ursprüngliche Spur nicht geben kann»⁸⁸. Jede Spur führt nur wieder zu einer weiteren Spur⁸⁹, zu einer weiteren Spur,

Kanal 1 wieder etwas lauter,

zu einer weiteren Spur,

dann Kanal 2 wieder etwas lauter,

zu einer weiteren Spur,

87 Vgl. Weheliye, Alexander G. (2005): *Phonographies. Grooves in sonic Afro-modernity*, Durham: Duke Univ. Press, S. 90.

88 Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 108.

89 Vgl. Linz, Erika und Fehrmann, Gisela (2005): «Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis», in: Gisela Fehrmann; Erika Linz; Cornelia Epping-Jäger und Ludwig Jäger (Hg.): *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Fink, S. 89-104, hier S. 94.

dann Kanal 3 wieder etwas lauter regeln.

Der Track ist ein Anti-Telos. Ein Non-Telos-Telos. Er ist ein Erzähler, dessen Geschichte nicht auf einen Plot ausgerichtet ist. Es gibt, wie Jochen Bonz schreibt, nicht die *eine* achtungsgebietende Melodie, in der alles aufgeht.⁹⁰

Der dekolonisierte Track ist nicht nur «Repetition with a Difference»⁹¹, der Prozess des Delinking kommt auch im Stottern, als Anti-Flow-Flow zustande. Das vorgestellte Narrativ wird förmlich liquidiert.

Virtualizer Preset U.03 (Gated Ambience), rhythmisches Spiel mit Edit D und A. Mit einem Gate-Effekt lässt sich einstellen, dass ein Signal erst mit einer gewissen Dynamik zum Mischpult «durchgelassen» wird. Dadurch, dass diese Einstellungen am Multieffektprozessor verändert werden, entsteht eine abgehackte Klang- und Rhythmustextur.

Im topophoben Un-gehorsam, wider die An-gehör-igkeit erzeuge ich mit AfricC in der Delinking Machine, dem De-Colonizer, einen «Master-Slave-Short-Circuit» ...

AfricC und die Drum Machine sind erfunden worden, um die Trommler*innen mit ihren aufwendig herumzuschleppenden und auszusteuernenden Instrumenten zu ersetzen. AfricC und die Drum Machine sind Teil des kolonialen und imperialen Verdinglichungsprozesses.⁹² Es sind Technologien, die der Logik des Kapitalismus folgen sollen. Die automatischen Rhythmusmaschinen, so schreibt Kodwo Eshun, sind «das präzise ökonomische Äquivalent der Sklavenarbeit»⁹³. Aber der De-Colonizer produziert hier einen Kurzschluss im Master-Slave-Circuit. Hier ist das Ende der Logik «Haupt- und Nebenschaltung». Und ausgeschlossen Wissen dringt wieder in die westlich kolonisierten Hirne und Hüften ein. Gehorsam erbringt der Drum Computer die Leistung, die von ihm verlangt wird. Die Drum Pattern erscheinen vielleicht im Vier-Viertel-Takt, aber der Computer hat sein altes Wissenssystem nicht über Bord geworfen. Heimlich arbeitet er nicht nach einem Taktschema sondern durch Addition: Er reiht die Schläge einzeln aneinander – ein System, das in vielen Musiken

90 Vgl. Bonz, Jochen (2008): *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*, Berlin: Kulturverlag Kadmos, S. 127.

91 Danielsen, Anne (2006): *Presence and Pleasure. The funk grooves of James Brown and Parliament*, Middletown: Wesleyan University Press, S. 159.

92 Césaire, Aimé (1955): *Discours sur le colonialisme, Paris: Présence Africaine*.

93 Eshun, *Heller als die Sonne*, S. 102.

existierte (und existiert), bevor die Idee von Takten dominant wurde. Die Drum Machine hat die europäischen Regeln der Gruppierung von Schlägen und Betonungen in Takten und die Idee der relativen Notenwerte nur scheinbar angenommen. «RX 15» ist ein Meister der Mimikry.

Kanal 2 und 3 etwas leiser drehen.

Im topophoben Ungehorsam, wider die An-gehörig-keit schicke ich AfricC durch die Delinking Machine, den De-Colonizer, den De-Naturalizer, die Erotik-Hör-Maschine ...

... denn sie ist auf die musikalische Form ausgerichtet. AfricC deutet vielleicht bekannte Vorstellungen an, wieder-holt/holt klischeehafte Vorstellungen von AfricA wieder, dann aber kontrastieren die Maschinen. Deshalb muss das Gehör stark auf die Form ausgerichtet sein, weil von ihr letztlich die Kraft zur Erweiterung ausgeht.⁹⁴ Die Sensation, die über die Repräsentationsebene hinaus wirkt, macht den Moment aus, wo ein tiefer, kollabierender Bass nicht nur als Sound-Logo berührt, sondern die Bauchdecke zum Wabern bringt. Aus Race Politics wird Bass Poetics.

Das Signal des eingeschleiften Monotrons wird so moduliert, dass er auf einer Länge von beinahe 10 Sekunden von einem hellen Laser Sound zu einem extremen Sub Bass herunterrutscht (rate 8h, int. 3h. cutoff 11h, peak 5h). Kanal 3 zusätzlich mit Reverse-Effekt (Virtualizer Preset U.090) einblenden.

Mit Sensation meine ich: Die Musik vermag etwas zu *stimulieren* und nicht nur zu *simulieren*.

Zur Inszenierung förmlicher Gegenbewegungen und multipler wahrzunehmender Klimax wird die Spielgeschwindigkeit von AfricC an der Drum Machine schrittweise heraufgesetzt (von 115 bpm auf 140 bpm), während extrem langsam in die Tiefe sinkende Töne des Monotron Synthesizers die Lautsprecher an ihre Leistungsgrenze bringen. Boxengehäuse und Gegenstände im Raum werden erschüttert.

Die Echos (Pedal) sind mit der Tap-Funktion an das neue Tempo anzupassen und dem Ausgangssignal leise beizumischen (die Echos antworten exakt als punktierte Achtel-Noten). Die Echos lassen das Pattern noch schneller wirken. Kanal 3 (Virtualizer) ausblenden. Monotron Kanal (2) ebenso ausblenden. Am «RX 15» alle Instrumentalspuren bis auf Clap, Snare und Rim ausblenden. In Kombination mit den punktierten Echos entsteht zwischen den auf dem Beat spielenden Snare/Clap-Schlägen und den auch

94 Vgl. Sontag, Susan (1978 [1964]): *Against Interpretation and other Essays*, New York: Octagon, S. 14.

AFRICC

im Off-Beat platzierten Rim (Clave-)Schlägen ein interessantes synkopisches Spiel. Durch Veränderungen der Lautstärkepegel, des Mix an der Echomaschine und durch Spiel am Equalizer kann mit dem scheinbar gefrorenen Pattern AfricC an den Maschinen geradezu virtuos improvisiert und soliert werden.

Afric See (engl. sehen) – nein. Können Sie in diesem Ding noch «Afric» sehen? Ich nicht, aber ich habe in ein Preset eines Drum Computers neue, andere, pluriversalisierte Afro-Cosmologien hinein gehört.

Nach einigen Takten «RX 15» «Stop» – die Echos klingen noch nach.

The Sound of Science

Forschung als ästhetische Praxis

Eine Antrittsvorlesung

Im Sommer 2012 sah ich die sich geradezu frevelhaft gerierende Punk-Reggae-Metal-Band SKINDRED in Hamburg bei einem Open Air Festival. Zur Eröffnung ihres Auftritts ließen die Musiker lautstark «The Imperial March» aus den *STAR WARS*-Filmen spielen und tausende Menschen im Publikum jubelten ihnen zu. Ohne dass die Band in diesen ersten Sekunden auch nur irgendeine eigene musikspielerische Leistung vollbracht hatte, zollte ich ihr allein wegen der Auswahl dieses Soundtracks zum Auftritt bereits Respekt, hielt sie für pompös, machtvoll, potent.

Und: Ich entwickelte die heimliche Phantasie, in naher Zukunft einen wissenschaftlichen Vortrag, den ich in universitären Kontexten halten sollte, auch mit «The Imperial March» aus *STAR WARS* zu eröffnen. Ich würde das Podium besteigen und mich mit diesen Fanfaren feiern und bejubeln lassen. Allein die martialische akustische Inszenierung würde mich als großartigen Wissenschaftler erscheinen lassen.

Ich hab es getan – bei der Antrittsvorlesung im Rahmen meiner Berufung auf eine Juniorprofessur im Studiengang Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis an der Universität Hildesheim.

In aller Regel stehen einem solchen Auftritt die Konventionen des Wissenschaftsbetriebs entgegen: Ein*e Wissenschaftler*in oder Forscher*in in Deutschland, der*die als solche*r ernst genommen werden möchte, tut so etwas nicht. Er*sie beeindruckt mit ermittelten Fakten und Fleißarbeit und nicht mit Mitteln der Inszenierung. Oder vielleicht doch? Dass Forschung nicht in dieser populären Weise praktiziert wird, heißt noch nicht, dass sie nicht ihre eigenen Formen ästhetischer Praxis hat. Dies ist daher das Feld, das nachstehend in den Blick genommen wird: das Verhältnis zwischen Wissenschaft und Inszenierung, Wissensgenese und performativer und ästhetischer Praxis. Insbesondere soll dabei die Frage fokussiert werden, wie auf diversen Ebenen musikalische und forschende Praxis tatsächlich korrespondieren.⁹⁵

95 Absichtlich werde ich nachfolgend keine begrifflichen Abgrenzungsversuche unternehmen bzw. nicht versuchen, «Wissensproduktion», «Wissenschaftsbetrieb», «wissenschaftliches Arbeiten», «Forschung» oder «Theoretisieren» zu definieren. Genauso wenig werde ich ästhetische Praxis definieren oder im Konkreten das Musizieren. Das heißt, Begriffe werden miteinander verwechselt, gleichgestellt, übergeneralisiert. Zwischenzeitlich wird Forschung schlicht an Universitäten verortet oder bedeutet vielleicht auch einfach Technologie – die Lehre von der Technik. Auch der Terminus «ästhetische Praxis» wird mal mit «Kreativ-Sein» oder «kreativem Denken» gleichgesetzt, mit «Kunst-» oder «Musikmachen», mit «Proben-Praxis» und sogar mit «Ästhe-

Wie es scheint, gibt es für Musikwissenschaftler*innen lediglich wissenschaftliche Praxis. Zugleich wird diese nicht als ästhetische Praxis wahrgenommen. Manchmal kommt es vor, dass Leser*innen auf meine Beiträge zur Popmusikforschung verächtlich reagieren und meinen, das sei wieder mal «Elfenbeinturm-Geschreibsel» von jemandem, der mit der musikalischen Praxis nichts zu tun habe. Mein erster Impuls ist dann, dass ich innerlich versuche, mich zu rechtfertigen, und mich als Praktiker, als Musiker und Performer legitimieren möchte. Dann aber erkenne ich eine Dimension, die im Folgenden dargestellt sein soll: Dieses wissenschaftliche «Getue», vom wissenschaftlichen Vortrag zurück bis ins fensterloseste Innerste des Elfenbeinturms, erkenne ich als ästhetische Praxis an.

Ästhetische Praxis und Praxen *innerhalb* von Forschung und wissenschaftlicher Arbeit sollen hier fokussiert werden. Das meint wahrscheinlich den gleichen und noch einen anderen Schritt als jenen wichtigen, den Mieke Bal mit «kulturelle Analyse» beschreibt.⁹⁶ Bal plädiert für eine «Praxis des Theoretisierens».⁹⁷ Sie meint damit die enge Auseinandersetzung mit dem Kunstwerk.⁹⁸ Im Sinne der in der Einleitung vorgeschlagenen Systematisierung würde es Bal um eine kulturwissenschaftliche Forschung *zu* ästhetischer Praxis gehen; mir geht es hingegen um eine kulturwissenschaftliche Forschung *mit* ästhetischer Praxis.

In meinem vorliegendem Beitrag gibt es zunächst einmal kein als solches bezeichnetes Kunstwerk. Gesucht werden stattdessen Dimensionen des Kunstähnlichen im Akt des Theoretisierens. Beispielfhaft werden der Wissensgenese inhärente kreative Umgangsweisen mit dem Auditiven gekennzeichnet. Dies geschieht, weil mein Forschungs- und Praxisschwerpunkt im Bereich der Populären Musik liegen.

Das Plädoyer für das Theoretisieren als ästhetische Praxis wird an dieser Stelle verfasst, weil sich hinter einer Trennung Bewertungsstrukturen verbergen: Die Unterscheidung zwischen Forschung und ästhetischer Praxis, Wissenschaft und Musik provoziert und reproduziert Stereotype. In der dualistischen Vor-Stellung schwingen Fragen wie die folgenden mit: Wer

tik» selbst verwechselt. Mir ist bewusst, dass das im Wissenschaftskontext ein beinahe unverzeihlicher Fehler ist, aber ich ziele im Nebeneffekt auf ein Spiel der Verwischung von Grenzen und das Aufzeigen der hybriden Struktur der Akte in Wissenschaft und ästhetischer Praxis.

96 Bal, Mieke (2001): «Performanz und Performativität», in: Jörg Huber (Hg.): *Kultur – Analysen*, Zürich: Voldemeer, S. 197–242, hier S. 198.

97 Ebenda.

98 Ebenda.

vermag Wahrheiten zu ermitteln und zu vermitteln? Wer präsentiert nur subjektive Befindlichkeiten?

Die Idee einer Umkreisung des Komplexes «Theoretisieren und Forschen als ästhetische Praxis» bringt mich zugleich in eine fast aussichtslose Situation. Ich finde mich mit diesem Ansatz in einem Feld wieder, in dem auch die ästhetische Praxis disziplinär institutionalisiert, definiert und vereinnahmt wird. Die Intention ist allerdings nicht vergleichbar mit dem in den letzten Jahren auszumachenden und vielleicht auch schon wieder abgeebbten Hype um «Artistic Research». In dessen Mittelpunkt stehen oftmals Verwertungsinteressen an ästhetischen Praxen, also die Frage, wie etwa Populäre Musik oder Kunst für Forschung und Wissensgenese brauchbar gemacht werden können.⁹⁹ Die Absicht hier ist aber weder die Objektivierung der Kunst, noch die Subjektivierung der Wissenschaft, sondern die Betonung des ästhetisch Ge-formten in wissenschaftlichen Objektivierungsprozessen.

Imaginierte Wissenschaft und Forschung/ Performative Wahrheit

Die Einleitung dieses Textes mit der Frage nach «The Imperial March» für einen wissenschaftlichen Vortrag mag als allzu flach und banal gelesen werden, um zu verdeutlichen, dass Vorträge immer auch Performances sind. Es sei deshalb noch weiter gezeigt, dass nicht nur im Kontext der wissenschaftlichen Präsentation das Theoretisieren als ästhetische Praxis zu erkennen ist. Einmal angenommen, es sei so, wie sich die wissenschaftliche Praxis gibt, und es gäbe die zwei unterschiedlichen Prozesse: 1. Sachorientierte Forschung und 2. Forschungspräsentation oder Darstellung der Forschung.¹⁰⁰ Was wäre zu entdecken, wenn einmal die offensichtlich performativen Teile, die Präsentationsformate, unberücksichtigt blieben und der

99 Meine Skepsis in diesem Zusammenhang geht nicht in die Richtung, dass Wissensgenese durch vor allem kritische Künste bezweifelt wird, sondern sie ist eher verbunden mit einem Unbehagen gegenüber der alles umfassenden Aufforderung zur Wissensproduktion unter einem «postfordistischen Paradigma des kognitiven Kapitalismus» («Creating Worlds», online unter: <http://eipcp.net/projects/creatingworlds/files/about-de>, zuletzt geprüft am 31.03.2015).

100 Peters, Sibylle (2011): *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript, S. 184.

«reine» Forschungsteil als ästhetische Praxis fokussiert wird? Was passiert im musikwissenschaftlichen Elfenbeinturm?

Es wird sich zeigen, dass auch die oder der für sich allein in seinem stillen Kämmerlein, zum Beispiel über Büchern und Statistiken grübelnde Wissenschaftler*in kreativ und gestalterisch arbeitet. Als Beispiele für solche ästhetisch-praktischen Prozesse seien gerade die als wissenschaftlich-objektivst daher kommenden Methoden der Analyse von visuellen Darstellungen von Musik angeführt: Frequenzanalyse, Spektralanalyse, Schalldruckpegel-Darstellungen in Dezibel usw.

Sie erscheinen so physikalisch sowie naturgesetzmäßig fundiert, und doch ist auch die Praxis der Physik, betrieben als Fach oder Disziplin, eine ästhetische. Jede visuelle Darstellung von Musik, so hält unter anderem der Soundscape Forscher R. Murray Schafer fest, ist willkürlich.¹⁰¹ Dass beispielsweise bestimmte Wellenformen gezeichnet werden und wie groß Pegelausschläge ausfallen, welche Farbe oder Grauschattierung irgendwelchen Druck- oder Schwingungsregelmäßigkeiten zugeordnet werden, ist faktisch regellos. Die Regel muss erst festgelegt werden. Vor diesem Hintergrund sind visuelle Darstellungen von Musik als Metaphern zu lesen. Wenn jemand im digitalen Audio-Schneide-Programm mit der digitalen Lupe in eine Schwingung zoomt, ist das keine «Reise ins Innere der Klänge», wie Rolf Großmann richtig feststellt.¹⁰² Es ist höchstens als Reise in die Technologie oder genauer als Umgehen mit grafischen Metaphern (Lupen, bunten Wellenzeichnungen) zu verstehen.¹⁰³

Theoretisieren ist eine Praxis des Treffens von Vereinbarungen. Auch das, was als technische Realität und damit als natur-gegeben erscheint, entspringt ausgehandelten Prozessen, die sich nur dann durchsetzen lassen, wenn sie ästhetisch überzeugen. Sie müssen, wie zum Beispiel die Spektralanalyse, für das ungeschulte Auge vielleicht besonders komplex wirken und sich nicht auf den ersten Blick erschließen lassen, damit sie gerade deshalb von den entsprechend ausgebildeten Wissenschaftler*innen akzeptiert werden. Oder sie müssen, ganz im Gegenteil, den Laien relativ schlicht irgendwelche Ausschläge anzeigen. Die meisten Menschen, die an ihrer Hifi-Anlage irgend-

101 Schafer, R. Murray (1988): *Klang und Krach. Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main: Athenäum, S. 166.

102 Grossmann, Rolf (2003): «Spiegelbild, Spiegel, leerer Spiegel. Zur Mediensituation der Clicks & Cuts», in: Marcus S. Kleiner (Hg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 52–68, hier S. 61.

103 Vgl. ebenda.

welche Leuchtdioden blinken sehen oder die Displays digitaler Audioplayer öffnen, wissen wahrscheinlich nicht, was genau da eigentlich angezeigt wird. Irgendeine grafische Darstellung von Frequenzen oder Dezibel scheint einfach so etwas wie guten Sound und Wiedergabetreue zu bezeugen.

Die scheinbare Notwendigkeit der Kreation vielfältiger Formen der Visualisierung von Musik verdeutlicht buchstäblich ihre Perspektiviertheit. Die grafischen Darstellungsversuche sind selbst der wissenschaftliche Beweis dafür, dass die sachliche, allgemeingültige Analyse nicht nur eine informierte, sondern auch eine ästhetisch geformte Wahrheit bleibt. Der Versuch, Visualisierung von Musik als eine ästhetische Praxis vorzustellen, soll der Annahme entgegenwirken, die sogenannten harten oder exakten Wissenschaften hätten mit dem in den Kulturwissenschaften ausgerufenen ›performative Turn‹ nichts zu tun. Theorien, Wissen, Forschungsergebnisse, Wahrhaftigkeiten werden zwischen Forscher*innen und/oder einem anderen Zielpublikum ausgehandelt.¹⁰⁴ Jens Ruchatz schreibt in seinem Artikel «Der Text ist meine Party»:

«Dass der Erfolg von Theoriebildung nicht ausschließlich durch Rationalität reguliert wird, sondern mit den irrationalen Diffusionsmechanismen des Populären gewisse Züge teilt, äußert sich beispielsweise in der sinnfälligen Rede von ›Theoriemoden‹».¹⁰⁵

Als solche Theoriemoden sind sicherlich «Artistic Research», «künstlerische Forschung» oder auch die an dieser Stelle betriebene Zusammenführung von Forschung und ästhetischer Praxis anzusehen. Mit diesem Zitat von Ruchatz sei jedoch der Aspekt hervorgehoben, dass nicht ausschließlich Rationalität Wissen generiert. Die Art und Weise, *wie* Wissen vermittelt wird und von wem, ist bestimmend dafür, was sich als Denk- und Wissensform in einer Kultur durchsetzt. Die Feststellung, Theorie verbreite sich ähnlich kontingent wie das Populäre, bedeutet auch, dass eine Erkenntnis, die keiner oder nur einer kennt, eben noch kein Teil der Wissenschaft, noch nicht im «Raum des Wahren» ist. Spätestens an dieser Stelle muss ich

104 Meixner, Uwe (1999): «Metaphysische Begründung oder: ›Wie Rational ist Ockhams Rasiermesser?‹», in: Julian Nida-Rümelin (Hg.): *Rationalität, Realismus, Revision*, Berlin: Walter de Gruyter, S. 407–416, hier S. 413.

105 Ruchatz, Jens (2011): «‹Der Text ist meine Party› – sechs Punkte zum Theoriebedarf der Erforschung des Populären», in: Christoph Jacke; Jens Ruchatz und Martin Zierold (Hg.): *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft*, Berlin: LIT, S. 64–78, hier S 65.

für eine gute Performance als Kultur- und Musikwissenschaftler ein Zitat von Michel Foucault einbauen: «Es ist immer möglich, daß man im Raum eines wilden Außen die Wahrheit sagt; aber im Wahren ist man nur, wenn man den Regeln einer diskursiven ›Polizei‹ gehorcht, die man in jedem seiner Diskurse reaktivieren muß». ¹⁰⁶

Diese Aussage traf Foucault in seiner Inauguralvorlesung am Collège de France (2. Dezember 1970), die Sibylle Peters in ihrem Buch *Der Vortrag als Performance* sicher ganz treffend selbst als Reflexion des Theaters «Antrittsvorlesung» versteht. ¹⁰⁷ Wir wissen spätestens infolge von Foucaults *Wille zum Wissen* (1977), dass Wissenschaftler*innen Interpret*innen sind. Sie betreiben in scheinbarer Distanz eine «Hermeneutik des Verdachts». ¹⁰⁸ Forschung, Theoretisieren, aber eben auch Musikkomponieren als ästhetische Praxis sind dementsprechend als kreative Zukunftsantizipation aufzufassen. So ist zum Beispiel die Musiksoziologie damit beauftragt, Prognosen über den Umgang mit Audio-Medien zu liefern, Rezeptionsverhalten nach Klassen, Geschlecht, Alter vorherzusagen und einzuschätzen – das bedeutet kreative Zukunftsantizipation.

Darüber hinaus legen diese Anmerkungen zum wissenschaftlichen Vortrag genauso wie zur wissenschaftlichen Analyse nahe, dass es höchst unterschiedliche Räume und Orte der Wissensdarstellung wie -vermittlung gibt: den wissenschaftlichen Kongress, die Vorlesung vs. die Bibliothek, das Podium vs. der Schreibtisch. Für Musikwissenschaftler*innen gilt zudem: Der Kopf-hörer vs. das Konzert. Die unterschiedlichen Technologien und Techniken sind ästhetische Praxis: Wellen zeichnen und Projektionsfolien erstellen, Analyse bedeutet in Samples zerklüften oder im Flow Samples live mixen. Es gibt, wie sich zeigt, im Akteurs-Netzwerk Musik niemals einen Raum des nicht-ästhetischen Praktizierens.

106 Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970*, München: Hanser, S. 25.

107 Peters, *Vortrag als Performance*, S. 115. Sibylle Peters weist Ebenda. darauf hin, dass der Grund für die Anstellung einer Forscherin oder eines Forschers zu einem nicht unerheblichen Teil von ihren performativen Qualitäten, die sie*er in einer Probevorlesung und im Vorstellungsgespräch unter Beweis stellen, liegt.

108 Dreyfus, Hubert L. und Rabinow, Paul (1994): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Weinheim und Basel: Beltz, S. 212.

Wissenschaft und Forschung als kulturpoetischer Akt

So wie heutzutage in Kontexten der populären Musik etwa die Technologien nicht mehr nur als Speicher- und Wahrnehmungsmedium gedacht werden können und der*die DJ nicht mehr einfach als Abspieler von fixen Werken agiert, so sind wissenschaftliche Forschung und Theoriebildung nie einfach nur nachträgliches Nachvollziehen und Präsentieren. Wissenschaftler*innen agieren immer als multifunktionale Kommunikator*innen und arbeiten zu einem nicht zu unterschätzenden Teil kulturpoetisch – erschaffend, hervorbringend.¹⁰⁹

Wissenschaft und Forschung wirken kulturpoetisch und die wissenschaftliche Praxis ist als ästhetische Praxis zu beforschen. Diese Praxis zu erforschen, ist im Sinne Bruno Latours und Steven Woolgars genau so sinnvoll, wie die Erforschung der Praxen der «exotischen Völker».¹¹⁰ Als Beispiel möchte ich ein Phänomen vorstellen, das ich beim «deutschsprachigen Stamm der Wissenschaftler*innen für Populäre Musik» beobachtet habe. Es ist ein sich unter ihnen etablierender Kompositionsstil, der den überaus schlichten Platzierungsstrategien in Populärer Musik ganz ähnlich ist: Unter diesen Popmusik-Akademiker*innen hat sich inzwischen ein ganz schlichtes Muster, eine Ästhetik zur Komposition von Überschriften für wissenschaftliche Artikel etabliert. Sie haben die Bedeutung des Sounds der Überschriften, gleichsam Hooklines in Tracks, erkannt. Um diese Praxis zu veranschaulichen, habe ich mir für den vorliegenden Artikel erlaubt, einen derart anbietenden Titel, nach dem typischen Populäre-Musikwis-

109 Was wäre die Musikwissenschaft oder Musiksoziologie ohne Adorno? Und was wäre 12-Ton-Musik ohne Adorno? Der Kulturindustrie-Kritiker müsste heute bei «The Voice of Germany» in den Pausen easy listening spielen, um seinen eigenen Einfluss auf Musik zu relativieren, den er mit seiner in Worte der Analyse getarnten Dauerwerbesendung für (Post-)Schönberg-Musiken gewonnen hat. Die Wissenschaftler und Wissenschaftlerinnen bilden die Stile mit: Was wäre Punk und semiotische Guerilla ohne Dick Hebdige? Was wäre Hip Hop ohne Tricia Rose, die Blackness in den Party-Rap vehement mit eingelesen hat? Was wäre Bass Music, diese elektronischen Tanzmusiken, die ohne Lyrics auskommen, ohne eine ganze Akademiker*innen-Generation, die tagesaktuell versucht, Sinn in sie hineinzuschreiben?

110 Latour, Bruno und Woolgar, Steven (1986): *Laboratory Life. The construction of scientific facts*, Princeton: University Press, S. 17.

senschaft-Muster zu komponieren: «The Sound of Science. Forschung als ästhetische Praxis». Hier folgt ein Überblick über meine Vorlagen (Überschriften deutschsprachiger, wissenschaftlicher Artikel der Online-Publikation SAMPLES des Arbeitskreis Studium Populärer Musik (ASPM) von 2007 bis 2011 sowie dort zitierter deutschsprachiger Literatur):¹¹¹

- ««Real Niggaz Don't Die»: Männlichkeit im HipHop»;
- «Metal Matters. Heavy Metal als Kultur und Welt»;
- «Riot Grrrl Revisited. Geschichte und Gegenwart einer feministischen Bewegung»;
- «Swingin' his hands faster than Karate Kid. Der Gehörlose Rapper Signmark und Gebärdensprache im HipHop»;
- «Talkin' all that Jazz – Ein Plädoyer für die Analyse des Sampling im HipHop»;
- «Diggin' in the Crates – Genrehybridität im HipHop»;
- «Somewhere in Time – Zum Verhältnis von Alter, Mythos und Geschichte am Beispiel von Heavy Metal-Festivals»;
- ««My Name Is Nothin». Bob Dylan: Nicht Pop, nicht Kunst»;
- ««Taking it to the Streets» Psychotherapie, Drogen und Psychedelic Rock: Ein Forschungsüberblick».

Es ist also offensichtlich wichtig, mit Titeln nicht nur sachlich Inhalte zu vermitteln, sondern diese auch als Attraktoren einzusetzen. Diese Überschriften verdeutlichen eine für manche mehr oder weniger wohlklingende Textkompositionsart, in jedem Fall aber eine gelernte ästhetische Praxis. Der Wissenschaftshistoriker Ernst Peter Fischer spricht auch von «Wissenschaftsgestaltung», denn er stellt fest, dass auch in den sogenannten Naturwissenschaften Stil zu erkennen sei. Ein geübter Physiker könne erkennen, ob er eine Arbeit von Einstein oder von Boltzmann lese. Das Ziel der Erforschung der Wissenschaftsgestaltung ist es, «dem Wissenschaftswerk so gegenüber treten zu können, wie man einem Kunstwerk gegenüber treten kann, wie man einem Drama im Zuschauerraum des Theaters gegenüber sitzen kann».¹¹²

Forschung, Theoretisieren, Theoriebildung und wissenschaftliches Arbeiten sind auch ästhetische Praxis. Dabei lassen sich viele Parallelen zur

111 Auf genaue Quellen und Autor*innenangaben sei verzichtet, weil es hier nicht um Inhalte geht, sondern lediglich um die Gestaltungsart der Überschriften. Das Online-Magazin des ASPM ist hier einzusehen: <http://www.aspm-samples.de/>.

112 Fischer, Ernst Peter (2003): «Wissenschaft ist eine Ansammlung von Geheimnissen», in: Klaus Heid und John Ruediger (Hg.): *Transfer: Kunst Wirtschaft Wissenschaft*, Baden-Baden: [sic!] – Verlag für kritische Ästhetik, S. 69–86, hier S. 72.

musikalischen Praxis finden, auch wenn Forschung und Theoriebildung als Praxis begriffen keineswegs identisch mit der Praxis des Musizierens sind. Es ist allerdings unvermeidbar, Theoretisieren als ästhetische Praxis zu betreiben, insbesondere dann, wenn ihr Gegenstand Musik ist. Gerade die Musikwissenschaft ist eine ästhetische Praxis. Nicht etwa in dem Sinne, wie sie oftmals in falschen Formulierungen erscheint, zum Beispiel als «musikalische Analyse»¹¹³. Die Musikwissenschaft ist deshalb ästhetische Praxis, weil sie ihren Gegenstand in etwas anderes als Musik transformieren muss. Sie muss Musik zum Beispiel in die Form des Textes verwandeln oder, wie oben beschrieben, Visualisierungen kreieren und damit bildhafte oder zeichenhafte Formen nutzen.¹¹⁴

Wenn es vor allem im letzten Jahrzehnt eine Tendenz gab, von künstlerischer Forschung, «Art as Knowledgeproduction» oder «Performance as Research» zu sprechen, so kann auch «Knowledgeproduction as Art» gedacht werden. Weil Wissenschaft eine Praxis ist, gibt es auch eine Wissenschaftstheorie. Noch wird die Wissenschaftstheorie als Teil der Philosophie betrieben, wenn aber klar wird, dass es um die *Formen* des Erkenntnisgewinns geht, also um «The Erotics of Knowledgeproduction» oder ästhetisch geformte Formen, heißt das, dass sich die Wissenschaftstheorie mit der Wissenschaft und Theoriebildung als ästhetische Praxis beschäftigen muss. Es kann sogar zu meta-«erotischen» Praxen kommen, so sich mit der Wissenschaftstheorie als ästhetische Praxis beschäftigt wird.

Ein kleiner Exkurs zur Erstellung wissenschaftlicher Begriffe und deren Ranking bei Google mag dies veranschaulichen: Die Suche bei Google unter den Stichworten «Forschung als ästhetische Praxis» in Anführungsstrichen ergibt am 5. Januar 2013 zwölf Treffer. Elf davon verweisen auf ein Tanzprojekt und einer auf meine Antrittsvorlesung unter diesem Titel an der Universität Hildesheim. Weil ich den Vortrag mit gleichem Titel auch noch an der Universität der Künste in Berlin gehalten habe, stieg die Zahl der Treffer im Verlauf des Jahres 2013 aufgrund der Vorankündigungen im Netz noch einmal an. Letztlich ist genau dieser Akt, «Forschung als ästhetische Praxis» zu bezeichnen, bereits mehr als nur eine bloße Benennung: Er ist eine kreative Praxis und ein theoriebildnerischer Akt zugleich. Der Akt, «Forschung

113 Eggebrecht, Hans Heinrich (2004): «Verstehen durch Analyse», in: Christoph von Blumröder; Wolfram Steinbeck und Simone Galliat (Hg.): *Musik und Verstehen*, Laaber: Laaber-Verl., S. 18–28, hier S. 18.

114 Kramer, Lawrence (2011): «Subjectivity Unbound: Music, Language, Culture», in: Martin Clayton; Trevor Herbert und Richard Middleton (Hg.): *The Cultural Study of Music*, New York: Routledge, S. 395–406, hier S. 397.

als ästhetische Praxis» zu bezeichnen, ist dabei zum einen ein poetischer Akt. Es wird etwas geschaffen und kommt in die Welt oder Suchmaschinen. Zum anderen ist er theoretisch in dem Sinne, dass er in Differenz zu etwas anderem geschaffen wird, dass für diese Kennzeichnung Argumente gefunden werden können, dass darüber philosophiert werden könnte, wann, wie und von wem diese Argumente akzeptiert werden, oder auch, eher im mathematischen und physikalischen Sinne, dass danach gefragt werden kann, nach welchen speziellen Gesetzen sich «ästhetische Praxis» ergibt.

Verflechtungen zwischen forscherischer und musikalischer Praxis

Um wieder zu konkreteren, praktischeren Verflechtungen der oftmals voneinander getrennt gedachten Felder Forschung und ästhetische Praxis zurückzukehren, möchte ich nachfolgend weitere Beispiele aus der Auseinandersetzung mit Musik einbringen:

Zunächst sei als Nachtrag zur gewählten Überschrift «The Sound of Science» vermerkt, dass viele der heutigen Musikinstrumente ursprünglich als wissenschaftliche Messinstrumente entwickelt worden sind. Unter anderem kann die Entwicklung des Mikrofons mit der des Mikroskops oder des Fernglases als akustisches Vergrößerungs- oder Verstärkungsinstrument kulturgeschichtlich relativ parallel verortet werden.¹¹⁵ Auf der Internetseite <http://www.thesoundofscience.com> werden zahlreiche medizinische Mess- und Hilfsgeräte als Neuheiten vorgestellt, die über akustische Signale funktionieren.¹¹⁶ Früher oder später werden diese neuen Technologien auch als Musikinstrumente eine Rolle spielen, so wie etwa die Entwicklung des Herzschrittmachers und des Metronoms nicht getrennt voneinander denkbar sind. Mit einer anti-essentialistischen Auffassung von Forschung und ästhetischer Praxis einher geht auch die Auflösung von starren Zuordnungen zwischen Technologie, Messinstrument und Musikinstrument.

Im «Magazin für Musik, Medien, Kultur und Selbstbeherrschung» *De-Bug* war in der Ausgabe 7/8.2012 ein interessantes Beispiel zu lesen, das

115 Schafer, *Klang und Krach*, S. 151.

116 Der Zugriff auf die Internetseite www.thesoundofscience.com war am 27.10.2012 noch möglich. Die Netzseite existiert in dieser Form und mit den genannten Inhalten seit 2015 nicht mehr.

auch die Verflechtung zwischen forschender, musikalischer Praxis und Theorie sowie mit Technologien verdeutlicht. Der Journalist und Medienkritiker Sascha Kösch führte für das Magazin ein Interview mit dem Electronic-Dance-Music-Produzenten Stuart Walker in Berlin.¹¹⁷ Walker hat für oder mit der Firma *Native Instruments* ein digitales MusikmachDing entwickelt, das zum Remixen, Soundfile-Bearbeiten, Live-DJing und für Ähnliches genutzt werden kann. Es sei eine Passage aus dem Interview zitiert:

De:Bug: Würdest du einen speziellen Workflow für das Erstellen von Remix Decks empfehlen?

Walker: Ja. Ganz von vorne anfangen. Mein eigener Approach kommt natürlich von meiner Art des Produzierens. Stems aus der DAW sind bei mir die Grundlage. Ich schreibe erst mal alles in Live oder Logic, dann bounce ich die Loops von acht Takten. Oft hebe ich den Gain noch in einem Audio-editor an und fülle damit meine Remix Decks. Mit den Live-Resampling-Funktionen habe ich mich nicht so sehr beschäftigt, weil ich einfach selber schon so viel Material habe und es sowieso mag, von mir selbst zu sampeln.¹¹⁸

Die performative Dimension dieser Satzbauteile und des Sprachenmixes sei durch den Wiederabdruck dieses Zitates veranschaulicht, aber nicht weiter vertieft. Das von Walker mitentwickelte Gerät, es heißt «Traktor F1», bietet unter anderem die Möglichkeit, eine Oberfläche mit 64 Sample-Zellen zu definieren, und weil Mensch sehr leicht die Übersicht verlieren kann, sagt Walker selbst: «Ja, deshalb habe ich mich von Anfang an auch auf 16 oder 32 [Samples] beschränkt».¹¹⁹ Walker hat diese Maschine mitentwickelt, die theoretisch mehr könnte, als er in der Praxis zu verwenden vermag, und die er, so zeigt sich, im Verlauf des Gesprächs, zum Zeitpunkt des Interviews live noch nie zum Einsatz gebracht hat.

Der Grund für die Auswahl dieser Passage liegt darin, dass sich entlang dieser für den Zusammenhang «Forschung als ästhetische Praxis» leicht irritierende oder kritische Fragen entwickeln lassen: Was ist als ästhetische und was als technische Praxis in der Arbeit Walkers zu bezeichnen? Ist die Entwicklung des MusikmachDings Teil des Prozesses des Musikmachens, der Technologie oder der Forschung? Ist die Entwicklung eines solchen Remix Decks von jemandem aus der sogenannten Praxis als Forschung zu

117 Kösch, Sascha (2012): «Native Instruments F1. Remix, DJ, Live!», in: *De:Bug* 164, S. 64–65, hier S. 65.

118 Ebenda.

119 Ebenda.

bezeichnen? Eine eindeutige Trennung zwischen Forschung, Entwicklung und ästhetischer Praxis ist meines Erachtens im Fall Walker und «F1» aufzugeben. Es ist nicht einmal mehr festzustellen, ob Walkers Intention bei der Konstruktion von «F1» allein das Musikhören war. Er schafft am MusikmachDing Funktionen, die er zum Musikhören nicht brauchen wird. Sie sind einfach Teil der entwicklerischen Praxis, die selbstverständlich Teil einer theoretischen, technischen wie ästhetischen Auseinandersetzung ist.

Worauf möchte ich hinaus? Es ist nicht feststellbar, wo musikalische Praxis oder auch Forschung anfängt und wo sie aufhört.¹²⁰ Stuart Walker reagiert offenbar auf Prozesse in ästhetischer und forschender Praxis und stößt auch solche selbst an. Es kann behauptet werden, dass – und diese satzeinleitenden Worte signalisieren wohl den Versuch der Genese einer Theorie –, wenn im Kompositions- oder Musikmachprozess zum Beispiel die Auseinandersetzung mit der Technik und technischen Metaphorik zuerst stattfindet (und das tut sie in zeitgenössischer Electronic Dance Music sehr häufig), sogar das Forschen und Theoretisieren als so etwas wie eine meta-ästhetische Praxis zu bezeichnen ist. Es sei damit auch dargestellt, dass es nicht nur performative, imaginierte Forschungs- und Wissenschaftspraxis gibt, sondern auch ästhetische Praxis imaginierte, nicht klar abgesteckte Prozesse bedeutet. Theoretisieren und Populäre Musik Machen bedeutet heute «abstrahierte Modellierung von Wirklichkeiten zu liefern», so zumindest erklärt und parallelisiert Jens Ruchatz zeitgenössische musikalische Minimal-Tendenzen und die Leistungen theoretischer Beschreibung.¹²¹

Imaginierte ästhetische Praxis

Infolge der poststrukturalistischen Theorien, infolge der Diskursanalyse, Gender und Postcolonial Studies waren und sind zuletzt die Wissen-

120 Die Frage nach Anfängen von Forschung oder musikalischer Praxis ist in etwa dem Sinne zu verstehen, in dem auch Bruno Latour seine Leser*innen bittet «für eine bestimmte Zeit ihren Glauben an irgendeinen realen Unterschied zwischen Mikro- und Makro-Akteuren beiseite zu legen». Latour, Bruno (2006): «Gebt mir ein Laboratorium und ich werde die Welt aus den Angeln heben», in: Andréa Belliger und David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, S. 103–134, hier S. 105.

121 Ruchatz, *Der Text ist meine Party*, S. 67.

schaften selbst damit beschäftigt, die Perspektiviertheit der Forschungen zu dekonstruieren. «The making of» des «Theaters des Wissens» wurde von Foucault wie von Bourdieu jeweils in den Antrittsvorlesungen vorgeführt.¹²² Um die Künste und insbesondere die Musik wabern aber weiterhin weniger dekonstruierte Mythen. Die vermeintliche «Praxis» inklusive ihres apodiktischen Arguments der «Subjektivität», zu der es deshalb auch entsprechende Theoriedisziplinen geben muss (Kunstwissenschaft, Musikwissenschaft etc.), wird von ihren Agent*innen (Musiker*innen, Musikwissenschaftler*innen, Konsument*innen usw.) aber genauso imaginiert wie die Objektivität der Wissenschaften. Ästhetische Praxis ist genauso eine imaginäre Praxis wie das Theoretisieren und das Sich-im-Raum-der-Wahrheit-Befinden. In Bezug auf das ästhetische Praxis-Phantasma ist festzustellen:

1. Die ästhetischen Praxis-Betreiber*innen pflegen einen ähnlichen Wahrheitsdiskurs wie die Wissenschaft.
2. Die ästhetische Praxis ist genauso langweilig wie die Forschung.

Schwingen in der gesellschaftlichen Imagination des Theoretisierens die «Objektivität» und Regelerkenntnis mit, so ist es im Zusammenhang mit der ästhetischen Praxis die «Kreativität». Ich möchte aber behaupten, dass die ästhetische Praxis in den meisten Phasen häufig unkreativ ist und stumpfes Regellernen bedeutet. Als Beispiel sei der mehr oder weniger didaktisch ausgeklügelte Musikunterricht angeführt: Er bedeutet für die Instrumentalschüler*innen Nachahmen. Der Grundstein dieser ästhetischen Erziehung ist eine konformitätsfördernde Handlungsanweisung.¹²³ Eine Reflexion auf Seiten der Lernenden findet oft nicht statt und allzu oft ist festzustellen, dass sich Musiker*innen schwer von der Spielweise ihrer Lehrer*innen lösen können. Beim Blick auf die Programme der meisten Konzerte, seien es klassische oder auch die scheinbar durch freie Improvisation geprägten Jazz- und Neue-Musik-Veranstaltungen, wird deutlich, dass die Schüler*innen sich oft noch nicht einmal vom Repertoire ihrer Lehrer*innen trennen.

Mit der Formulierung der These, die ästhetische Praxis sei genau so langweilig wie die Forschung, ziele ich auf eine Entmystifizierung a) der Praxis als dauerhaft kreative Handlung bzw. der Forschung als unkreative Handlung und b) der Praxis als forschungs- und theoriefreies Etwas. Deshalb lautet meine komplementäre These, dass die ästhetischen Praxis-Be-

122 Peters, *Der Vortrag als Performance*, S. 10.

123 Vgl. Lingner, Michael (1993): «Theorie als Praxisform», in: *Kunst + Unterricht* 176, S. 24–27.

treibenden einen ähnlichen Wahrheitsdiskurs wie Wissenschaft-Betreibenden pflegen. Die Agent*innen der ästhetischen Praxis pflegen oftmals einen «ästhetischen Essentialismus».¹²⁴

Vielleicht ist in den letzten Jahrzehnten erreicht worden, dass ein Nebeneinanderbestehen unterschiedlicher Musikkulturen (zum Beispiel sogenannter Klassik und sogenannter Popmusik) akzeptiert wird. Der stilistische, epochale Essentialismus ist in vielen Köpfen möglicherweise überwunden. Die sogenannten Praktiker*innen leugnen aber weiterhin regelmäßig die Praxis des Theoretisierens in ihrem musikalischen Tun. Es gibt kaum ein Interview in einem Populäre-Musik-Magazin, in dem nicht in irgendeiner Weise behauptet wird: «Ich mache einfach Musik, ich denke da wirklich nicht drüber nach», so Cooly G. in der gleichen *De:Bug*-Ausgabe wie Walker.¹²⁵ Acid Pauli sagt in derselben Ausgabe zu seinem neuen Album:

«Ich liebe es einfach [sic!] Sachen zum ersten Mal zu machen. [...] Dieses komplett Unbefangene gefällt mir».¹²⁶

Er mache seine Musik nicht für eine akademische Minderheit, die alles analysieren und interpretieren müsse.¹²⁷ Eine solche Aussage ist sicher nicht einfach als naiv abzutun, sondern solch ein Akt im Interview muss eben selbst als meta-diskursive Performance verstanden werden. Dem sehr erfahrenen Musiker Acid Pauli (unter anderem Mitglied von The Notwist) dürfte klar sein, dass seine ästhetische Praxis von einer Theoretisierung und damit einhergehenden Literarisierung, sogar in Form dieses Interviews, profitiert. Dass über Populäre Musik in Wissenschaftskontexten reflektiert und geschrieben wird, hat sie erst wichtig werden lassen – zumindest in bestimmten Kreisen und vielleicht auf eine Art, die die Erfahrung von Pop nur miserabel kommuniziert. Der Popmusikforscher Ole Petras verweist auf die Kastelruther Spatzen, die zum Beispiel im Kontext des Konsums Populärer Musik höchst relevant sind, die aber in der Forschung kaum eine Rolle spielen, im Gegensatz zum Beispiel zu «Die Goldenen Zitronen», über die es nach Petras beinahe mehr diskursive Auseinandersetzungen in Büchern zu geben scheint, als sie Schallplatten verkauft haben.¹²⁸

124 Ich erweitere hier den Terminus des Soziologen Ludwig Bühl. Bühl, Ludwig (2004): *Musiksoziologie*, Bern: Peter Lang, S. 90.

125 Döringer, Michel und Dröner, Alexandra (2012): «Cooly G. Willkommen in meiner Welt», in: *De:Bug* 164, S. 6–8, hier S. 8.

126 Laier, Philipp (2012): «Acid Pauli Volksmusikant», in: *De:Bug* 164, S. 16.

127 Ebenda.

128 Petras, Ole (2011): *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung pop-musikalischer Zeichenverwendung*, Bielefeld: transcript, S. 270.

Der Essentialismus der ästhetischen Praxis bedeutet in populärkulturellen Zusammenhängen das Abstreiten einer ihr inhärenten Praxis des Theoretisierens. Ein sich gegenseitiges Abstoßen und Verdrängen in der Bestimmung der Prozesse und Strukturen der ästhetischen Praxis und der Welt der Wissenschaft ist also zu erleben. Dieses gegenseitige Abstoßen wird aber nicht nur von den vermeintlichen Praktikern betrieben. Die Praxis ist auch in den wissenschaftlichen Akademien irgendetwas, was «da draußen» ohne sie – und oftmals ökonomisch sehr viel lukrativer als sie selbst – vor sich zu gehen scheint. Die Universitäten schleudern sich selbst aus dem Praxis-Boot, in dem es eigentlich zu rudern gilt. Dass die Praxis irgendwo da draußen, Wissenschaft und Forschung keine Praxis – und schon gar keine ästhetische Praxis – zu sein scheint, darauf verwiesen auch die beiden Popmusik-Forscher Christoph Jacke und Martin Zierold mit ihrem Beitrag: «Das Theorie-/Praxis-Missverständnis» im Rahmen der Tagung «Pop Transfers».¹²⁹

Ein Blick auf zwei Passagen von der Homepage des Studiengangs an der Universität Paderborn, in dem Christoph Jacke lehrt, verdeutlicht diese Widersprüchlichkeiten. Dieser Blick auf eine andere Universität sei erlaubt, weil Jacke dieses Thema selbst bearbeitet und diese Passagen auf das Leichteste auf die von Verwertungsinteressen gesteuerten Studiengänge an vielen deutschen Universitäten übertragbar sind, die Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis in irgendeiner Weise in Kombination anbieten.

«Studieninhalte in den ersten 4 Semestern:

- Einführung Populäre Musik und Medien; Grundlagen der Musikwissenschaft
- Musikgeschichte und (Pop-)Musiklehre I und II
- Musikproduktion/Songwriting
- Musik und soziale Kontexte/Gender Studies
- Berufsfeldbezogene Sprachkompetenz (English for Special Purposes)
- Medientheorie/-geschichte
- Medienanalyse
- Grundzüge der BWL und VWL oder Studium Generale»¹³⁰

Ein paar Zeilen tiefer auf der gleichen Homepage ist zu möglichen Tätigkeitsfeldern zu lesen:

«Das Studium bereitet mit seinen musik-, medien-, wirtschafts- und kulturwissenschaftlichen sowie medienpraktischen Studienanteilen auf Tätigkeiten in der Popmusik- und Medienbranche vor, z. B.:

129 Die Tagung «Pop Transfers» fand am 14.01.2012 in Oldenburg statt.

130 <http://www.uni-paderborn.de/studium/studienangebot/details/populaere-musik-und-medien-bachelor/> zuletzt gesehen am 27.09.2012.

- Musikjournalismus in Print, Radio, Online und TV
- Artist & Repertoire/Promotion in der Musikindustrie
- Konzert- und Club-Veranstaltungen, Booking-Agenturen, Künstler-Betreuung
- Planung, Organisation und Durchführung von Events
- Werbung und Marketing
- Musik- und Kulturmanagement
- Live-Sektor und Studio»¹³¹

Irritierenderweise ist infolge der oben beschriebenen kultur- und medienwissenschaftlichen sowie der theoretisch ausgerichteten Studieninhalte die Universität selbst als Tätigkeitsfeld nicht erwähnt. Es dürfte eine Folge von eher pseudo-wirtschaftlichen Evaluationsprozessen sein, dass die Universitäten so erscheinen, als seien sie kein Praxisfeld. Festzustellen ist aber, dass zum Beispiel die «Szenewirtschaft elektronischer Tanzmusik»¹³² ganz stark darauf setzt, sich mit ihren theoretischen Arbeiten etwa über gerade diese prekären Wirtschaftsformen in den Universitäten zu platzieren versucht. Zum Überleben in den trendigsten Musikszeneökonomien und zur musikalischen Praxis gehören auch in der ausdifferenziertesten, kapitalistischen Gesellschaft selbstverständlich und seit jeher Forschungsstipendien und Lehrstühle.

Parallelen und Schlüsse

Wissenschaft und Forschung werden zumeist als frei von ästhetischer Praxis imaginiert. Die ästhetische Praxis des Theoretisierens oder «ästhetische Rationalität»¹³³ besteht genauso wie das Musizieren darin, einen Resonanzraum zu kreieren. «The Sound of Science» weist darauf hin, dass Forschung immer auch versucht, mit ästhetischen Mitteln Widerhall in den Communities zu finden.

131 Ebenda.

132 Kühn, Jan Michael (2011): «Die Szenewirtschaft elektronischer Tanzmusik – eine explorative Skizze», in: *Journal der Jugend* Nr. 17, online unter: <http://www.berlin-mitte-institut.de/text-die-szenewirtschaft-elektronischer-tanzmusik-eine-explorative-skizze/>, zuletzt gesehen am 03.12.2013.

133 Stierle, Karlheinz (1997): *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München: Wilhelm Fink.

Wissenschaft und Forschung sind als kulturpoetische Akte anzuerkennen. Sie sind als etwas wahrzunehmen, das seine Untersuchungsgegenstände und Fragestellungen selbst generiert.¹³⁴ Das klingt vielleicht praxisfremd, ist aber sicherlich die ehrlichere Performance und nicht verwerflicher, als etwa Kunst zu betreiben. Wenn Wissenschaft ohnehin ihre Gegenstände zumindest immer auch selbst mitproduziert, kulturpoetisch wirkt, warum sollten sich Wissenschaftler*innen und Forscher*innen nicht als Ästhetisch-Praktizierende begreifen? Damit ist im Umkehrschluss noch nicht gemeint, dass Forschende selbstverständlich auch Künstler*innen sind.

Verflechtungen zwischen forscherischer und musikalischer Praxis sind oben exemplarisch dargestellt. Wenn Dualismen aufgegeben werden, weil Wesensbestimmungen und normative Wahrheiten aufzugeben sind, so müsste auch der Dualismus Wissenschaft/Forschung vs. ästhetische Praxis aufgegeben werden – und zwar in beide Richtungen. Im Sinne Walter Benjamins pflege ich demnach eine Utopie oder halte ein Plädoyer für die «profane Erleuchtung»,¹³⁵ bei der es mir auch um eine Rationalisierung der mystifizierten ästhetischen Praxis geht.

134 Bonz, Jochen (2010): «Kommentar», in: Brunner, Anja und Parzer, Michael (Hg.): *Pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik*, Innsbruck: Studien-Verl, S. 204.

135 Benjamin, Walter (1995): *Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, Würzburg: Königshausen + Neumann.

Mehr Theorie
Substanzielles in Kendrick Lamars
«Wesley's Theory»
Skit

Seit dem Frühjahr 2015 drängt sich wieder stärker etwas in mein Ohr und damit in meine Erinnerung, das ich in den letzten Jahren in kulturwissenschaftlicher Ausbildung und eigener Popmusikforschung wahrscheinlich nicht immer ausreichend stark gemacht habe. Oder: Ich höre eine Erfahrung, die ich retrospektiv gerne genau so erlebt haben möchte, um jetzt das Nachstehende erzählen zu können.

Mit dem ersten Track auf Kendrick Lamars Album *To Pimp a Butterfly*,¹³⁶ der den Titel «Wesley's Theory» trägt, erinnere ich mich daran, dass mein Theoriebegriff und -verständnis wesentlich und zuvorderst durch einige Funk- und Hip-Hop-Tracks geprägt wurden und nicht durch den Stoff an der Universität. Tief verinnerlicht hatte ich Parliaments «Big Bang Theory», Bootsy Collins «Pinocchio Theory», George Clintons «Cinderella Theory».¹³⁷ Während dieses auditiven oder ganzheitlich orientierten Studiums nickte ich auch heftig mit dem Kopf zu Roots' «Game Theory» oder A Tribe Called Quests «Low End Theory».¹³⁸ Das war die Musik- und Kulturwissenschaft, die ich zuerst kennengelernt habe. Mit diesem Rüstzeug glich ich anschließend Kulturkonzepte und -theorien ab, die in den Zeiten meines Studiums (Ende der 1990er und Anfang der 2000er Jahre) in der Academia Konjunktur hatten und zum Teil noch haben. Und nun kommt «Wesley's Theory» als Eröffnungstück des sehr breit wahrgenommenen Albums *To Pimp a Butterfly* und Kendrick Lamar kollaboriert in dieser Produktion unter anderem mit George Clinton.

Vor dem Hintergrund dieser Theory-Track-Sozialisation sind mir Einstellungen, wie beispielsweise die des Medienwissenschaftlers Marcus S. Kleiner, ziemlich unverständlich, wenn sie behaupten, die in wissenschaftlichen und journalistischen Kontexten geführte Rede von Pop-Theorie sei haltlos, denn es gäbe bisher keine eigensinnige Pop-Theorie.¹³⁹

136 Kendrick Lamar (2015): *To Pimp a Butterfly*, Top Dawg Entertainment.

137 Parliament (1979): *Big Bang Theory* auf Gloryhallastoopid, Casablanca. Bootsy's Rubber Band (1977): *Pinocchio Theory* (Single), Warner Bros. George Clinton (1989): *Cinderella Theory* auf The Cinderella Theory, Paisly Park/Warner Bros.

138 A Tribe Called Quest (1991): *Low End Theory*, Jive Records. The Roots (2006): *Game Theory*, Def Jam Records.

139 Kleiner, Marcus S. (2008): «Pop fights Pop. Leben und Theorie im Widerstreit», online unter: <http://www.medienkulturanalyse.de/wp/wp-content/uploads/2013/06/Kleiner-Pop-fight-Pop-2008.pdf>, zuletzt geprüft am 09.03.2016, S. 2 [Hervorhebungen im Original].

«Vielmehr gibt es eine Reihe unterschiedlicher, theoretischer Ansätze zu verschiedenen popkulturellen Gegenstandsbereichen. Hierbei werden allerdings Konzepte aus unterschiedlichsten Theorie-Traditionen, zumeist ungefiltert, dem Gegenstandsbereich Pop-Kultur *übergestülpt*.»¹⁴⁰

Ich höre wieder und wieder «Wesley's Theory», meistens laut, um so viel wie möglich herauszuhören und zu spüren, dass gerade medienwissenschaftliche Theorien auf Funk- und Hip-Hop-Theorien basieren – mit Sicherheit. Ich kenne die Gefahr eines Denkens, das Theoriegenese ausschließlich in der Universität wäht, aber für mich gibt es nicht diese zwei völlig getrennten Sphären, in denen die eine der anderen übergestülpt wird. Ich konnte und kann eher etwas bei den Wissenschaftler*innen Donna Haraway oder Paul Gilroy finden, das zum Parliafunkadelicment Thang passt,¹⁴¹ als bei David Bowie.

Einer der ersten kulturtheoretischen Texte, den ich – durch Jochen Bonz begleitet – in der Universität studieren durfte, war Kodwo Eshuns «Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction».¹⁴² Eshuns Sätze brannten sich fest:

«[E]s ist immer diese groteske Sache: Zuerst kommt Heidegger und dann George Clinton, es ist NIE umgekehrt. Aber es war Clinton, der die Idee mit der Mixadelik hatte: die Theorie der Mixologie als Psychedelik, die Theorie des Mischpults als etwas Psychedelisches. Schon 1979 gibt es das: Mixadelik. Das ist seine Idee [...]. Also BRAUCHT man Heidegger nicht, denn Clinton ist schon theoretisch.»¹⁴³

Die Gunst der späten Geburt im letzten Drittel des 20. Jahrhunderts, nach dem vehementen Kampf, Einsatz oder der Performance der musikalischen,

140 Ebenda.

141 In diesem Text wird nicht beschrieben, was das «Parliafunkadelicment Thang» oder «P-Funk» ist, weil in Pop-Musikstudienkontexten erwartet werden darf, dass die Begriffe bekannt sind. Diese Auslassung folgt einem Impuls, den ich von Rowan Oliver übernehme. Er schreibt in einer Fußnote über den Funky-Drummer-Break: «I trust that it is no more necessary to preface this section with an explanation of the origins or meaning of the «drum break» than it would be to always describe the inner workings of the piano prior to discussing Chopin!» (Oliver, Rowan [2013]: *Familiarity with Time*, in: Eliane King und Helen M. Prior [Hg.]: *Music and Familiarity. Listening, Musicology and Performance*, Farnham: Ashgate, S. 239–252, hier S. 241, Fußnote 4).

142 Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne. Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID Verlag.

143 Ebenda, S. 228 [Hervorhebungen im Original].

feministischen, postkolonial und poststrukturalistisch informierten Akteur*innen und Theoretiker*innen, erlaubt es, dass ich Heidegger bis heute nicht gelesen habe. Ich könnte aber Heidegger lesen, und ich könnte sicher etwas für mich verstehen, weil ich mich in Mixologie eingearbeitet habe. Eshun würde ich deshalb gerne mitteilen: Erst Clinton hören und dann vielleicht Heidegger lesen – das geht jetzt!

Zur Materie «Wesley's Theory»

Schwarzes Vinyl knistert unter der Nadel eines Plattenspielers. Stehe ich vor einem Raum, in dem Musik spielt? Ja, als ob die Tür zu diesem Raum langsam geöffnet wird, lässt ein Filter immer mehr mittlere und hohe Frequenzen an mein Ohr dringen. Es ist klar, dass das keine Live-Musik ist. Es ist eine Aufnahme, fertige Musik und das schwarze knisternde Vinyl ist genauso ein Statement wie die gesungene Textzeile, die zu hören ist:

0'10"

Every N***** is a Star

Every N***** is a Star

Every N***** is a Star

Every N***** is a Star

Every N***** is a Star

Every N***** is a Star

Every N***** is a Star, Star, Star¹⁴⁴

– sieben Mal das N-Wort und dieser gesungene Ausruf, das ist in jeder Hinsicht so überbordend, dass die Aussage und der Tonfall sofort von mir als

144 Die Transkription der Lyrics aus «Wesley's Theory» übernehme ich, bis auf das N*****-Wort und einige Groß- und Kleinschreibungen weitgehend von der Internet-Plattform songtexte.com (<http://www.songtexte.com/songtext/kendrick-lamar/wesleys-theory-4372eb6f.html>), zuletzt geprüft am 09.03.2016. Durch die Schreibweise des N*****-Wortes mit Sternchen möchte ich kennzeichnen, dass von Belang ist, wer das Wort gebraucht, und in dem vorliegenden von mir verfassten Text halte ich es nicht für sinnvoll, das Wort auszuschreiben, auch wenn es «nur» ein Zitat wäre. Ich gebrauche außerdem den englischen Begriff «Lyrics» für sprachliche Elemente im Track, wie gesungene Texte oder Rap-Texte, um diese von dem breiteren Begriff «Klangtextur», der auch gesungene Teile oder Raps miteinschließen kann, zu unterscheiden.

Hörer reflektiert werden. Das Intro ist geradezu ein akustischer Wink mit dem Zaunpfahl, ein mindestens dreifacher, auch rückbezüglicher medialer Hoheitsverweis auf Schwarze Musik-Mediengeschichte: a) auf die Involviertheit und Wegbereitung Schwarzer Subjekte in der Phonographie- und Audio-Technologieggeschichte,¹⁴⁵ b) auf Soul Music und für diejenigen, die den Kontext des Stückes kennen oder dazu recherchieren, auch auf Blaxploitation-Filme und deren zum Teil sehr berühmt gewordene Soundtracks¹⁴⁶ sowie schließlich c) auf Sampling als musikalische Praxis und als Kulturtechnik.

Durch das vorab eingespielte Knistern und die Klangqualität, die verraten, dass es sich um die Wiedergabe durch einen Schallplattenspieler handelt, ist die Funktion des Einsatzes der Musik als Zitat offenkundig. Das ist nicht als banale Information vorschnell abzutun: Das Plattenknistern und der Sound des abgespielten Vinyls sind tatsächlich zwei Dinge oder Zeichen. Das Knistern ist nicht das Knistern der abgespielten Platte, sondern es ist ein extra eingespieltes Knistern. Wer nicht aufmerksam ist, überhört leicht den kleinen produktionstechnischen Trick: Das Öffnen der Filter wirkt zwar auf die Musik, nicht aber auf das Knistern. Im Zentrum steht nicht allein das Zitat «Every N***** is a Star», sondern auch das Hantieren mit dem Material oder der Materie Vinyl. Am Ende der letzten Wiederholung der Zeile springt die Abspielung zurück bzw. wird «Star, Star, Star» hintereinander geschnitten. Es ist deutlich zu hören, dass diese Wiederholungen nicht in der Originalfassung vorkommen, sondern eine Sample-Bearbeitung sind. Der Duktus in den ersten Sekunden steht im Zeichen von Autoritätsmarkierung in Sachen «phonographische[r] Arbeit».¹⁴⁷

0'45"

Hit me!

When the four corners of this cocoon collide

You'll slip through the cracks hoping that you'll survive

145 Weheliye, Alexander G. (2002): ««Feenin». Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music», in: *Social Text*, 20 (2), 33–47.

Weheliye, Alexander G. (2005): *Phonographies. Grooves in sonic Afro-modernity*, Durham: Duke Univ. Press.

146 Gardiner, Boris (1973): *Every Nigger is a Star*. Original Motion Picture Sound Track, Leal Productions.

147 Großmann, Rolf (2013): «303, MPC, A/D. Popmusik und die Ästhetik digitaler Gestaltung», in: Marcus S. Kleiner und Thomas Wilke (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen. Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden: Springer VS, 299–315, hier S. 303.

Gather your wind, take a deep look inside
Are you really who they idolize?

Mit dem «Star, Star, Star»-Zaunpfahl-Wink im Ohr ist der anschließende Ausruf «Hit me!» etwas überflüssig. Dass nach dem Episodenkennzeichen «Plattensprung» bzw. dem dreimaligen Backspin auf «Star», das schon einer Art des Band-Einzählens gleicht, etwas deutlich anderes kommen wird, dass das Tempo sprunghaft gesteigert wird, ist nicht überraschend. Das durch den einleitenden Filter erzeugte Begehren nach mehr Volumen und Frequenzspektrum ist ohnehin noch nicht effektiv befriedigt. Es ist bis zu dieser Sekunde zu errahnen, dass da noch etwas kommen muss, damit die Musik, das Sample zum Track werden kann.

Die predigenden Worte einer sonoren Stimme sind das Präludium. Die Gemeinde wird, bevor es richtig losgeht, mit einem kurzen Vorspiel zur Andacht aufgerufen: «... you'll ... you'll ... you ...!» Ich weiß, dass dem Begriff Präludium etwas Klassisches anhaftet. Es scheint, als hätte ich ihn aus dem Musiklexikon herausgeblättert, aber das ist es, was ich mit «Mehr Theorie» zum Ausdruck bringen möchte: Musiklexika basieren ebenfalls auf Funk und Hip-Hop, auch wenn vielleicht noch nichts Funk oder Hip-Hop genannt wurde, als Definitionen für Präludium aufgeschrieben wurden. Diese klassischen Formen und in Begriffe gefassten Konzepte wurden immer schon in stilprägenden Stücken gebraucht. «Prelude» auf dem Parliament-Album *The Clones of Dr. Funkenstein* aus dem Jahr 1976:

«Funk upon a time
in the days of the Funkapus
the concept of specially-designed Afronauts
capable of funkatizing galaxies [...]»¹⁴⁸

Das Aufgreifen solcher klassischer Konzepte wie des Präludiums kann als Aneignungsstrategie aufgefasst werden oder auch als Kolonisation dieser Formen und Medien.

«Good evening
Do not attempt to adjust your radio, there is nothing wrong
We have taken control as to bring you this special show
We will return it to you as soon as you are grooving [...]»¹⁴⁹

148 Parliament (1976): «Prelude» auf *The Clones of Dr. Funkenstein*, Casablanca.

149 Parliament (1975): «P-Funk (Want's to get funk'd up)» auf *Mothership Connection*, Casablanca.

Genauso möchte ich aber auch in eine andere Richtung argumentieren: Funk *ist* eine klassische Form, die nicht nur appropriiert, sich nicht nur irgendwo etwas holt und zu eigen macht. Wenn Stile oder Kompositionsstrategien allzu oft als widerständig gedacht werden, dann ergibt sich so etwas wie eine Reihenfolge: Funk ist dann zum Beispiel eine nachträgliche Reaktion auf andere Musiken. Diese chronologischen Erzählungen, in denen dann auch immer wieder von den gleichen Vorvätern erzählt wird, möchte ich gerne irritieren. Deshalb behaupte ich, das Präludium sei *auch* eine Erfindung des Funk – wie die Theorie, und wie der eine synthetische Hand-Clap in Sekunde 0'54", der mit der Prediger-Stimme durch den kathedralengroßen Raum hallt:

1'01"

To Pimp a Butterfly, flayyi, flayyiii

– der Titel des Albums. So wird – ich gebrauche erneut einen Begriff, der aus dem Musiklexikon gesucht zu sein scheint – eine *Ouverture* komponiert. Pompös bietet «Wesley's Theory» einen Vorgeschmack auf das komplette Werk. Einige Themen werden kurz angedeutet und vor allem wird das Audio Engineering, die Art, wie das Album musikmachdinglich arrangiert und codiert ist, vorgestellt.

Erst nach mehrmaligem Lauschen auf das Intro von «Wesley's Theory» begreife ich, dass es nicht nur ein Potpourri ist, sondern dass ich ein Narrativ in diese erste Minute hineinhören kann. Das Knistern der Schallplatte in den ersten Sekunden, der sich öffnende Filter und schließlich der Ansager/Sprecher, der irgendetwas von «Cocoon» und «slip through the cracks» und «Butterfly» sagt – all das ergibt zusammen ein Hörspiel:

«Dann knabberte sie [Die kleine Raupe Nimmersatt, JIW] sich ein Loch in den Kokon, zwängte sich nach draußen und ... war ein wunderschöner Schmetterling!»¹⁵⁰

Oder:

«Every N***** is a Star!»

Jede*r, der sich *To Pimp a Butterfly* besorgt hat, bringt wahrscheinlich über kurz oder lang in Erfahrung, dass Kendrick Lamar auf dem Album irgendetwas mit Schwarz-Sein, erfolgreicher Rapper-Sein, Geld, Steuern (Tax Protester Theory) und so fort verhandelt. Samy Alim erklärt in «Hip Hop Nation

150 Carle, Eric (1981 [1969]): *Die kleine Raupe Nimmersatt*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag [ohne Seitennummerierung].

Language» den Begriff «pimpin» wie folgt: «[S]uffering from record company pimpin (the means by which record companies take advantage of young Black artists lacking knowledge of the music industry).»¹⁵¹ Mir schießt im Zusammenhang mit der Metamorphose von der Raupe zum Schmetterling jedoch noch ein ganz anderes Konzept in den Sinn: «Funkentelechy» aus dem Parliament-Stück aus dem Jahr 1977.¹⁵² Das Beispiel, mit dem der philosophische Begriff Entelechie nämlich oftmals erklärt wird, ist der Schmetterling als «die Entelechie der Raupe, da der Schmetterling im Verhältnis zur Raupe die vollendete Gestalt erreicht hat.»¹⁵³

Ich suche nach Erläuterungen, die mir den Begriff «Entelechie» nach Aristoteles begreiflich machen sollen:

«Bei den Lebewesen bezeichnet die ›Form‹ die bewegende Kraft, durch die der ›Stoff‹ zu einem lebendigen Organismus wird. Für die substantielle Form eines lebendigen Körpers gebraucht Aristoteles auch den Begriff der ›Seele‹, die er als bewegendes Lebensprinzip im Unterschied zum anorganischen Sein *allem* organischen Sein von der Pflanze über das Tier bis zum Menschen zuspricht. Die Seele führt ein Lebewesen als Form-, Zweck- und Bewegungsursache zu dem von seiner Natur vorgegebenen Endzustand [...] und vergeht anschließend gemeinsam mit diesem. Als ›Entelechie‹ ist die noch zu verwirklichende Form eines Organismus als antizipiertes Ziel bereits in der Seele *präformiert* und bestimmt diese in ihrem Gestaltungsprozess.»¹⁵⁴

Wenn nun der im Intro aufgerufene mediale und musikmachdingliche Wust – der «Stoff» – durch die «Form» zu einem lebendigen Organismus wird, dann folgt – Theorie. Den von Parliament eingeführten Begriff «Funkentelechy» hatte ich mir vorher schon multisensuell als etwas, das sein Ziel in sich selbst hat, unter anderem im «Prelude» auf *The Clones of Dr. Funkenstein*, erschlossen: «Funk is its own reward.»¹⁵⁵ Funk ist entelechisch. Eine Zeile in Funkentelechy lautet: «[P]rogram, reprogram, deprogram»¹⁵⁶,

151 Alim, Samy H (2009): *Roc the Mic Right. The Language of Hip Hop Culture*, New York, London: Routledge, S. 75.

152 Parliament (1977): «Funkentelechy» auf *Funkentelechy vs. The Placebo Syndrome*, Casablanca.

153 Wikipedia Suchbegriff «Entelechie»: <https://de.wikipedia.org/wiki/Entelechie>, zuletzt geprüft am 09.03.2016.

154 Lenzig, Udo (2006): *Das Wagnis der Freiheit: der Freiheitsbegriff im philosophischen Werk von Hans Jonas aus theologischer Perspektive*, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer, S. 145 [Hervorhebungen im Original].

155 Parliament, *Prelude*.

156 Parliament, *Funkentelechy*.

und die Theorien, die entworfen werden, sind ebenso entelechisch. Gefei-ert werden Logiken, die fusselig und zirkulär sind.

1'04"

At first, I did love you
But now I just wanna fuck
Late night thinkin' of you
Until I got my nut
Tossed and turned, lesson learned
You was my first girlfriend
Bridges burned, all across the board
Destroyed, but what for?

Das ist Freier- und Zuhälter-Duktus. Ich verstehe diese Lyrics nicht oder nur Teile davon oder möchte sie nicht verstehen. Merke: Theorie muss nicht per se gut sein! Ich nehme wahr, wie auch Sound-Formen anschaffen geschickt werden und mit ihren wohlbekannten Reizen arbeiten sollen: Vereinzelt war das Quellen schon zu hören, ab 1'07" blubbert der aquatische E-Bass schließlich heftiger und bildet erste Linien, die später noch ähnlich als Gesangsmelodien anklingen. Thundercat spielt den Bass. Oben nehme ich bereits Bezug auf das Album *The Clones of Dr. Funkenstein*, deshalb bleibe ich im Bild (das wahrscheinlich zumindest in ähnlicher Weise auch von den *To-Pimp-a-Butterfly*-Produzenten sowie dem Bassisten Thundercat, dem Rapper Lamar und dem beteiligten George Clinton beabsichtigt evoziert wird): Der Bass blubbert und köchelt wie die Flüssigkeiten in den Reagenzgläsern und Kolben auf dem Cover-Foto des Parliament-Albums. In dem Labor von Dr. Funkenstein rauchen Flüssigkeiten in knalligen Farben. Der Bass hört sich nicht nach natürlichen Essenzen an, sondern ist ein stark modifiziertes Gebräu. Es ist schwer, bei Thundercats Bassspiel nicht an den wobbelnden Bass Sound des Bootsy Collins (zum Beispiel in «Big Bang Theory»)¹⁵⁷ zu denken. Der Bass historisiert, erinnert und kennzeichnet mit dem Sound den Gen-Pool, aus dem er geschöpft ist: In der Synthetik ruft er für mich unter anderem den Sound von George Duke an, in der harmonischen Einbettung und vom fingertechnischem Spiel Stanley Clarks Bassspiel. Trotz seiner aufdringlichen Formen kann ich das Bassspiel nur schwer nicht indexikalisch wahrnehmen. Ohne Worte macht der Bass das, was auch schon auf dem Album *Low End Theory* von A Tribe Called Quests wie flache

157 Parliament (1979): «Big Bang Theory», *Gloryhallastoopid*, Casablanca.

Objektkärtchen in Museumsvitrinen funktionierte – der legendäre Bassist wird namentlich aufgerufen: «My man Ron Carter is on the bass [...]»¹⁵⁸

1'37"

When I get signed, homie I'mma act a fool
 Hit the dance floor, strobe lights in the room
 Snatch your little secretary bitch for the homies
 Blue eyed devil with a fat ass smokey
 I'mma buy a brand new Caddy on fours
 Trunk the hood up, two times, deuce four
 Platinum on everything, platinum on wedding ring
 Married to the game, made a bad bitch yours

Circa 40 Jahre nach den P-Funk-Theory-Tracks klingt das überdeterminierte Spiel in «Wesley's Theory», als würde Lamar schon antizipieren, was Feuilletons, die coolen Jungs der Musikmagazine oder angestrenzte Musik- und Kulturwissenschaftler*innen, die immer über Funk und Afrofuturismus schreiben, über diese wichtige Rückbesinnung und Tiefgründigkeit berichten möchten. Vielleicht befolgt das indexikalische Formenspiel aber auch die Regeln für wissenschaftliches Arbeiten und soll auch eindeutige Quellennachweise in einer theoretischen Abhandlung bieten.

Quelle wird vom Bass wörtlich verstanden und klingt nach Flüssigkeit – vor allem ab 1'46". Derek Ali, einer der Produzenten, erzählt in einem Interview:

«The [Waves] Doubler acts on Thundercat's bass, so it starts to sound like it's underwater, giving a real funky effect. I also had the S1 Imager on the bass, to give it more presence.»¹⁵⁹

Einmal abgesehen von dem Unterwasser-Topos, der hier wieder einmal angerufen wird, heißt das, Ali bearbeitete den Bass mit Delay- und Panning-Effekten (Plug-ins) an einer Digital Audio Workstation (DAW). Ich vermute, dass er damit das verfeinert, wofür ihm Thundercat eine starke Vorlage mit einer Reihe von zum Beispiel Moog-Fooger-Effekten gegeben haben dürfte. Ich höre Filter-, Chorus- und Flanger-Effekte, weit aufge-

158 A Tribe Called Quest (1991): «Verses From the Abstract» auf *Low End Theory*, Jive Records.

159 Tingen, Paul (2015): «Inside Track: Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly. Secrets Of The Mix Engineers: Derek Ali», in: *Sound On Sound*, June 2015, online unter: <http://www.soundonsound.com/sos/jun15/articles/inside-track-0615.htm>, zuletzt geprüft am 09.03.2016.

drehte «Resonance»-, «Rate»- oder «Speed»-Regler eher als direkt zwischen Bass und Mischpult geschaltete Hardware denn als nachträgliche Bearbeitungen an einer DAW. Warum das wichtig ist? Die genannten, beim Bassspielen direkt in Reihe geschalteten Effektgeräte wirken, was beispielsweise Echo-Wiederholungen oder Wabern im Verhältnis zum Grundtempo angeht, nicht so kalkulierbar und planbar – in gewisser Weise ungenauer. Sie schmauchen unsauber und überschlagen sich im Sound, weil sie immer auch die von ihnen selbstproduzierten Geräusche in einem sehr breiten Frequenzband übereinanderschichten. Resultate, die ausschließlich eine nachträgliche Bearbeitung der Bass-Spuren an einer DAW wären, würden sehr wahrscheinlich anders klingen. Die Effekte nehmen sich als Aktanten Raum und das ist nun bedeutsam: Thundercat wiederum reagiert in seinem Spiel deutlich unmittelbar auf die Effekte mit immer wieder neuen ungefähren Einstellungen, Melodien und Anschlagstechniken.

«As a philosophy of the future, [...] bass is the guarantee of funkiness, as well as a shape giver to what might otherwise seem random. The bass is the pulse of history, a chronology, and a date-line. It is tradition and freedom at once, the timekeeper and the space for play. It can be technology, as well as hands, the reassurance of knowledge of the body and of craft in an age of colonized space and time.»¹⁶⁰

Aus «Race Politics» werden «Bass Poetics».¹⁶¹

1'54"

When I get signed homie I'mma buy a strap
Straight from the CIA, set it on my lap
Take a few M-16s to the hood
Pass 'em all out on the block, what's good?
I'mma put the Compton swap meet by the White House
Republican, run up, get socked out
Hit the press with a Cuban link on my neck
Uneducated but I got a million dollar check, like that

160 Die zitierten Zeilen, die eine gewisse Allgemeingültigkeit für Funk-Bass haben, schreibt Francesca Royster eigentlich über das Bassspiel von Meshell Ndegeocello (Royster, Francesca T. (2012): *Sounding Like a No-No: Queer Sounds and Eccentric Acts in the Post-Soul Era*, Ann Arbor: University of Michigan, S. 174, 175). Royster ergänzt zur Spezifikation: «Ndegeocello is able to highlight gaps in our conception of the funk genre, as well as in discourses about gender and sexuality» (Ebenda.).

161 Ismaiel-Wendt, Johannes (2011): *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*, Münster: Unrast, S. 227.

An solchen Stellen wird deutlich, wie sehr die Produktion ein Zusammenfügen aus Schnipseln ist. Es gibt nicht mehr die Basslinie, die von irgendwo am Anfang bis zum Ende nur treu begleitet, sondern Fetzen werden montiert. Die Bassfiguren produzieren, genauso wie manche Rap-Parts, immer wieder auch metrische oder temporale Ambivalenzen, was unter anderem durch den fast stoisch und sehr geordnet wirkenden, in den Hintergrund gedrängten Drum-Back-Beat besonders zum Tragen kommt. Manchmal klingen die Figuren für mich so willkürlich oder frei, dass ich mir vorstellen kann, dass diese eingespielt wurden, ohne dass andere bereits aufgenommene Spuren für die Musizierenden in der Aufnahmekabine des Studios als Playback hörbar waren. Es erscheint mir überaus schwierig, derartig eigensinnig, stellenweise befreit von rhythmischen und melodischen Schemata, Formen kreieren zu können. Der Musiker und Produzent Flying Lotus war an *To Pimp a Butterfly* beteiligt. In einem Interview einige Zeit vor der Produktion mit Lamar erzählte Flying Lotus über Hör- und Spielgewohnheiten Folgendes:

«Battlerap macht einfach Spaß, weil die Rapper ihre ganzen Lyrics ohne Beats schreiben. So sind sie viel weitschweifender, können ganz andere Statements bringen. Wenn ich selber Texte schreibe, dann immer auf den Beat. Aber es ist cool, drüber nachzudenken, erstmal ohne Beat zu schreiben, einfach um die Ideen zum Laufen zu bringen und sie dann erst später auf den Beat zu schneiden.»¹⁶²

Ähnliche Ansätze scheinen mir auf *To Pimp a Butterfly* zum Tragen zu kommen. Ich höre in den Konstruktionen von «Wesley's Theory» etwas, das anders weitschweifig ist als zum Beispiel Soli im Jazz. Die Art der Phrasierung und die Stimmabsätze in einer Zeile wie «We should never gave, we should never gave N***** money go back home» wirkt auf mich, als seien Lyrics und Musik für eine Zeit voneinander getrennt er- oder bearbeitet worden. Die Gruppierung der Worte in Kombination mit der restlichen Klangtextur mutet für mich zumindest etwas seltsam an.

2'10"

We should never gave, we should never gave
N***** money go back home, money go back home
We should never gave, we should never gave
N***** money go back home, money go back home

162 Pelleter, Malte (2015): «Flying Lotus – Making People's Heads Explode [Feature]», in: *Juice*, 7. Januar 2015, online unter: <http://juice.de/flying-lotus-making-peoples-heads-explode-feature/>, zuletzt geprüft am 10.03.2016.

Selbstverständlich sind der Track und das Album stark mit Zeichen afro-amerikanischer Kultur und Diskursen aufgeladen. Es ist eindeutig eine «Blaxploration», dennoch wäre es zu kurzschlussartig gedacht, beispielsweise «Wesley's Theory» einfach *nur* als Schwarzen Einspruch, Gegenentwurf oder Negation zum Beispiel zu Weißen Genese- und Deutungshoheitsansprüchen in Bezug auf Theorie – gleichsam als Reflex – zu verstehen. Der African-American Cultural-Studies-Wissenschaftler Tony Bolden schreibt:

«I argue that the funk/spirit — or, more simply, the funk — operates as a distinct form of black vernacular epistemology. Though often mischaracterized as a *lack* of rationality, the quasi-electric sensation that Clinton calls the pleasure principle should be understood as an alternative *form* of rationality.»¹⁶³

Der von Bolden gebrauchte englische Begriff «alternative» kann im Deutschen leicht mit nur bedingt treffenden Adjektiven wie «ersetzend» oder «anders» übersetzt werden. Gemeint ist aber auch eine Alternative im Sinne einer erweiternden und ergänzenden Rationalität. Ich habe diesen Beitrag mit «Mehr Theorie» überschrieben, weil es dies ist, was immer wieder aus den P-Funk-Theorie-inspirierten Tracks zu hören ist: Es gibt nicht einen Ort, Weiße Kulturen und Weiße Institutionen, denen Theoriegenese eigentlich zuzusprechen ist – so etwas wird schlicht nicht als Negativ-Folie genannt.¹⁶⁴ Widerständigkeit, Alternative oder Aneignung, im Sinne von Self-Empowerment, werden nicht unmittelbar thematisiert. «Mehr Theorie» meint, es werden ohne Scheu mehr theoretische Sätze formuliert und angehäuft, bis auch Namen wie Sun Ra, George Clinton oder Flying Lotus und Kendrick Lamar sich als Theoretiker*innen aufdrängen und vielleicht im Zusammenhang von Theoriebildung mit als die ersten einfallen.

2'30"

At first, I did love you
But now I just wanna fuck
Late night thinkin' of you
Until I got my nut

163 Bolden, Tony (2013): «Groove Theory: A Vamp on the Epistemology of Funk», in: *American Studies*, Vol. 52, No. 4, S. 10 [Hervorhebungen im Original].

164 Auf beispielsweise ein Fortschrittsstreben von Weißen wird eher wie am Rande und in Konkurrenz hingewiesen: «They [Whiteys] take frequent trips to the moon», sagt Sun Ra in einer berühmten Szene im Film *Space is the Place* (1974), online unter: <https://www.youtube.com/watch?v=mSNvdLpLx-0>, zuletzt geprüft am 10.03.2016).

Tossed and turned, lesson learned
 You was my first girlfriend
 Bridges burned, all across the board
 Destroyed, but what for?

Spätestens an dieser Stelle, in der die angerauten Stimmen von Kendrick Lamar und George Clinton so dicht im Call-and-Response beieinander liegen, sollte ich, wenn es mir um Substanzielles und Materialität geht, wahrscheinlich über Roland Barthes Ausführungen zu «Le grain de la voix»¹⁶⁵ schreiben. Vielleicht ist interessant, dass beispielsweise die Stimme Lamars sowieso fast immer auf mindestens zwei Spuren aufgenommen wird, zusätzliche Effekttechnologien wie Kompression und sogenannten Tube Saturation zum Einsatz kommen.¹⁶⁶ Das dauernde Playback der Überlegungen Barthes' zur Stimme soll jedoch einmal ausgelassen werden, um nicht doch nur eine Theorie überzustülpen. Der Artikel des Semiotikers kann irgendwie immer passend gemacht werden.¹⁶⁷ Wer möchte, kann diesen Text von Barthes, der unzählige Anschlussstellen bietet, auf fast jede*n Pop-Sänger*in beziehen.

Das Gehör sei stattdessen auf die Unterschiede dieses «Wesley's Theory»-Parts um 2'30" im Vergleich zu dem mit denselben großmäuligen Lyrics rund eineinhalb Minuten zuvor gelenkt («At first, I did love you / But now I just wanna fuck / Late night thinkin' of you / Until I got my nut [...]»). Was passiert, dass der Teil in der Wiederholung mehr wie ein Abgesang oder Schwanengesang klingt, in der eine traurige Stimme zurückblickt, das Ende vor sich erahnend?

Lamars schlicht melodischer Gesang ist in beiden Teilen identisch. Wahrscheinlich sind seine Gesangsspuren einfach kopiert. Insofern ist der Teil also ein «Refrain» im Sinne des Wortes. Allerdings kann die Paraphrasierung des Konzepts der «Hörsamkeit» mit dem Refrain gut nachvollzogen werden. Die harmonische Verzerrung von Lamars Stimme wirkt in der Wiederholung in einem veränderten Umfeld nicht mehr präsenzerhöhend und durchsetzungsstark, sondern die gleichen Effekte der Vervielfachung

165 Barthes, Roland (1994 [1972]): «Le grain de la voix», in: Eric Marty (Hg.): *Roland Barthes: Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris: Seuil, 1436–1442.

166 Tingen, *Inside Track*.

167 Vgl. Ismaiel-Wendt, Johannes und Stemmler, Susanne (2007): «Barfußästhetik einer Afrikanischen Diaspora: das Körnige in der Stimme K'naans», in: Fernand Hörner und Oliver Kautny (Hg.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens*, Bielefeld: transcript, S. 73–85.
 Royster, *Sounding like a NoNo*, S. 120.

und Anreicherung (Overdubbing, Distortion, Tube Saturation), die dem Gesangssignal Lamars hinzugefügt werden, erzeugen für mich jetzt eher eine Stimmung des Verfolgungswahns.

Dieser Refrain ist insgesamt einer Choralbearbeitung unterzogen worden. Er wird eingeleitet durch ein sehr wirkungsvolles kinetisches Anaphon.¹⁶⁸ Ein Chor beugt ein über zwei Takte langgezogenes «Aaaahhhh» nach unten und imitiert damit eine abstürzende Bewegung. Spiritual und gospelartig mischen sich der Chor und George Clinton mit Wiederholungen von Satzteilen zwischen die Zeilen, die Lamar vorträgt. Die Wirkung der Vielstimmigkeit ist aber nicht die Erzeugung einer Gemeinschaft, Gemeinde oder «unity»,¹⁶⁹ sondern es entsteht eine Atmosphäre der Unruhe und Alarmierung. Es fiept und pfeift zudem hoch frequentiert. Klingelt das Telefon? Piept ein Elektrokardiogramm kurz vor einem Infarkt wegen zu viel Aufregung? Zwei Clap-Sounds, die Schüssen gleich abgefeuert werden, leiten die Wandlung der nervösen Beep-Sounds in melodischeres Spiel ein. Das P-Funk-Arrangement mischt sich mit einer Dr.-Dre-Klangtextur, wie sie schon lange, beispielsweise aus «Let me Ride»,¹⁷⁰ bekannt ist.

3'00"

Yo what's up? It's Dre
Remember the first time you came out to the house?
You said you wanted a spot like mine
But remember, anybody can get it
The hard part is keeping it, motherfucker

Von einem Piep-Ton und einer kurzen Pause eingeleitet, ist die Stimme von Dre zu hören. Sie klingt, als werde sie von einem Anrufbeantworter wiedergegeben. Einleitend ist bereits darauf verwiesen, dass die Einschreibung in Audioaufzeichnungsgeschichte nicht unbedeutsam, sondern vor dem Hintergrund kolonialer Aneignungsgeschichte durchaus wichtig ist. Und Dres Stimme über ein Telefon oder einen Anrufbeantworter vermittelt ist

168 Tagg, Philipp (1995): «Beitrag zu einer Typologie des musikalischen Zeichens», in: Markus Heuger und Matthias Prell (Hg.): *Popmusic yesterday – today – tomorrow. 9 Beiträge vom 8. Internationalen Studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Köln 1993*, Regensburg: ConBrio, S. 35–46, hier S. 39, 40.

169 Friedman, Ted (1993): «Making it Funky. The Signifyin(g) Politics of George Clinton's Parliafunkedelicment Thang», online unter: <http://music.eserver.org/text/Friedman-Making.it.Funky.html>, zuletzt geprüft am 09.03.2016.

170 Dr. Dre (feat. Snoop Dogg) (1993): «Let me Ride» auf *The Chronic*, Death Row Records.

geradezu schon eine feste Formel in dieser Geschichte. «Dr. Dre uses ‹the vocoder (and sampling equipment more generally) to narrate mediated and fractured relationships›», zitiert Alexander Weheliye Tricia Rose.¹⁷¹ Weheliye hält weiterhin fest: «The ‹cell phone effect› marks the performers' recorded voices as technologically embodied. Instead of trying to downplay the technological mediation of the recording.»¹⁷² Zur Sicherheit, falls nicht jede*r mitbekommen hat, dass Dre und seine «Voice Message» Klassiker sind, wird im Hintergrund etwas klassisch anmutendes Geplänkel auf Pseudo-Gitarre oder Federkielzupfen eines Pseudo-Cembalos geboten. Und «Voice Message» ist auch im Sinne von «eine wichtige Botschaft mit auf den Weg geben» zu verstehen. Der Inhalt ist ziemlich leer, nur der Sound macht bedeutungsschwanger.

3'17"

What you want? A house or a car?
 Forty acres and a mule, a piano, a guitar?
 Anything, see, my name is Uncle Sam on your dollar
 Motherfucker you can live at the mall
 I know your kind (That's why I'm kind)

«Am Sonabend fraß sie [die kleine Raupe Nimmersatt] sich durch ein Stück Schokoladenkuchen, eine Eiswaffel, eine saure Gurke, eine Scheibe Käse, ein Stück Wurst, einen Lolli, ein Stück Fruchtbrot, ein Würstchen, ein Törtchen, ein Stück Melone. An diesem Abend hatte sie Bauchschmerzen. [...] Sie war nicht mehr hungrig, sie war richtig satt. Und sie war auch nicht mehr klein, sie war groß und dick geworden.»¹⁷³

3'27"

Don't have receipts (Oh man, that's fine)
 Pay me later, wear those gators
 Cliche and say, fuck your haters
 I can see the borrow in you
 I can see the dollar in you
 Little white lies with a snow white collar in you
 But it's whatever though because I'm still following' you
 Because you make me feel forever baby, count it all together baby
 Then hit the register and make me feel better baby

171 Weheliye, Feenin, S. 46.

172 Weheliye, Feenin, S. 34.

173 Carle, *Die kleine Raupe Nimmersatt*.

Your horoscope is a gemini, two sides
 o you better cop everything two times
 Two coupes, two chains, two c-notes
 Too much and enough both we know
 Christmas, tell 'em what's on your wish list
 Get it all, you deserve it Kendrick

Die Lyrics kann ich hören und lesen, aber vieles kann ich nicht verstehen. Sie ergeben nur Sinn, wenn ich mir entlang von dem, was ich als Schlüsselwörter wahrnehme, selbst ein Narrativ bastle und passend mache. Ich höre Titel, Namen oder kann nachschauen, was Kendrick Lamar in Interviews über des Stück erzählt: M16-Gewehre in der Hood verteilen, Wesley Snipes, der Steuern nicht bezahlt ..., Dr. Dre mahnt ... Uncle Sam kommt und holt sich seins und so weiter, aber ist das Theorie? In «Wesley's Theorie» werden keine Kausalsätze formuliert, die von «wenn ...» auch zu «dann ...» leiten. Diese Theorie meint nicht die Kennzeichnung von Realitäten, die erklärt oder begründet werden, und nichts wird jemals irgendwie falsifiziert.

«When I get signed, homie I'mma act a fool [...]
 When I get signed homie I'mma buy a strap [...]
 And when you get the White House [...]
 Lookin' good when you're on top.»

Es gibt kein schlüssiges «then», das diese Hypothesen vervollständigt. Es sind Anhäufungen von Bedingtheiten und Ausgangssituationen, und sie haben immer wieder auch mit rassistischen Lebenswelten zu tun.

Auch wenn Lebensrealitäten und Schwarzes Welterleben thematisiert werden, sollte solche «Theorie als Erzählung»¹⁷⁴ nicht mit dem Ghetto-Topos in vielen Hip-Hop-Tracks verwechselt werden. In den P-Funk-inspirierten Stücken, die «Theory» im Namen tragen, höre ich niemals auch nur ein Granular Samplechen von Selbstviktimisierung im Sinne von Darstellungen darüber, wie mies alles ist und wie jemand verzweifelt versucht, da rauszukommen, so wie bei Grandmaster Flash and The Furious Five:

«Broken glass everywhere
 People pissin' on the stairs, you know they just don't care

174 Die Feststellung «Theorie als Erzählung» ist hier für mich naheliegend, auch ohne Peter Zimas gleichnamigen Text gelesen zu haben (Zima, Peter V. (2012): «Theorie als Erzählung. Die Geburt des Konstruktivismus aus dem Geiste der Spätmoderne» in: Markus Arnold; Gert Dressel und Willy Viehöver (Hg.): *Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse*, Wiesbaden: Springer VS, S. 311–329).

I can't take the smell, can't take the noise
 Got no money to move out, I guess I got no choice [...]»¹⁷⁵

Das ist ein anderer Topos. P-Funk-inspirierte Theorie ist spitzfindige, subtile Kritik, die Ich-Erzähler*innen entwerfen ein Bild von sich als Star im All oder im Weißen Haus. Es ist eine Kritik, aber eine, die sich nicht reflexartig an einen zugewiesenen Ort imaginiert, sondern eine, die machtvollen Räume für sich fantasiert.

4'00"

And when you get the White House, do you
 But remember, you ain't pass economics in school
 And everything you buy, taxes will deny
 I'll Wesley Snipe your ass before thirty-five

Das Hörspiel geht weiter. Der Anruf vom Paten Dr. Dre klingt für mich wie der Hinweis eines «Black Mr. Hitchcock», von dem die «Drei ???» sich regelmäßig einen Rat einholen. Für die zweite Strophe verstellt Kendrick Lamar seine Stimme. Es ist ein cartoonartiges Rollen- und Stimmenspiel – auch das ist ein altbekanntes Stilmittel im Funk. Eine besondere Schizophonie wird hörbar. Während in der ersten Strophe die Stimme in gewöhnlichem Hip-Hop-Stil zeitlich relativ präzise gedoppelt wird,¹⁷⁶ um sie vielleicht zu kräftigen oder sie potenter wirken zu lassen, sind in der zweiten Strophe durch Verzögerungen der Stimmddoppelung innere Abspaltungen des*der Ich-Erzählers*in inszeniert. Die Personalpronomen oszillieren zwischen «I» und «You» und nicht mehr, wie in der ersten Strophe, zwischen «I» und «We». Eine*r belehrt und spricht mit sich selbst: «Get it all, you deserve it Kendrick.» Tony Bolden zitiert im Zusammenhang mit seiner theoretischen Auseinandersetzung mit Funkentelechy und «black vernacular epistemology» W. E. B. Du Bois: «It is a peculiar sensation, this double-consciousness, this sense of always looking at one's self through the eyes of others who look on in amused contempt and pity.»¹⁷⁷ Kendrick Lamars Stimme ist deutlich zweistimmig, mit zwei Melodieführungen gesungen/gerappt. Er versprachlicht selbst die Sicht von jemand anderem auf sich selbst.

175 Grandmaster Flash and The Furious Five (1983): *New York, New York* (Single), Sugarhill.

176 Der Begriff «Strophe» wird zur Orientierung verwendet, obschon eine solche Formzuordnung in «Wesley's Theory» nicht eindeutig möglich ist.

177 Bolden, *Groove Theory*, S. 25.

4'08"

Lookin' down is quite a drop (It's quite a drop, drop)
Lookin' good when you're on top (When you're on top you got it)
A lot of metaphors, leavin' miracles metaphysically in a state of euphoria
Look both ways before you cross my mind

Jetzt ist alles nur noch akustische Dramatisierung. Die zweifach wahrnehmbare Stimme des einen wird abgelöst durch eine weitere Stimme an der Kippe oder an der Klippe. Erst ein tiefes, nachhallendes «Yeah» in ein Tal hinein oder eine tiefe Höhle und dann singt George Clinton. Es ist die Stimme eines alten Mannes und der Sound lässt mich genau das erleben, was die Lyrics sagen. Der Sound ist eben auch Text oder Erzähler. Sprache, Hörspielfassung oder Soundtrack sind nur analytisch trennbare Genres. Gefährlich nah an der Abbruchkante klettert die Stimme hoch zur «Euphoria» und durchkreuzt wahrlich mein Gehirn von links nach rechts durch das Stereopanorama zwischen den Kopfhörermuscheln, oder wie es in den Lyrics heißt: «Look both ways before you cross my mind.»

4'25"

Das zweitaktige Bassspiel in dieser Phase der dramatischen Inszenierung wirkt auf eine Art etwas albern: Achtel watscheln «quak, quak, quak, quak, quak, quak, quak, quak» vorweg und im zweiten Takt werden sie mit lang gezogenem «quaaak, quaaak, quak, quak, quaaak» beantwortet.

4'27"

We should never gave, we should never gave
N***** money go back home, money go back home

Das Cartoonartige ist dennoch nicht lustig. Wovon ist der Begriff «Slapstick» eigentlich abgeleitet? Er würde passen, denn das Alberne tut letztlich auch weh, insbesondere in Verbindung mit den kreischenden Stimmen, die anschließen und vor dem bösen Onkel warnen. Eben noch lockte er in der Art «Ich kann dir Limonade kaufen», jetzt aber kommt er, um einen zu holen und böses anzutun:

4'38"

Tax man comin'
Tax man comin'
Tax man comin'
Tax man comin'
Tax man comin'

4'42"

«Wesley's Theory» als der digitale Track eines digitalen Albums überrascht am Ende mit einem saxophonartigen an ein Schiffshorn erinnerndes Tuten. Es ist deutlich hörbar ein Episodenkennzeichen, das nicht mehr zur Klangtextur von «Wesley's Theory» passt. Es kündigt deutlich den nächsten Track an. Der Audioplayer zeigt aber Track Nummer 2 erst *nach* diesem Tuten an. Derek Ali informiert:

«We really want for people to listen to this album from top to bottom, without skipping songs. This meant that the entire flow of the album had to be cohesive, and build in a certain way. So after we finished all the mixes we sequenced the album in a new Pro Tools session using the Lavry mix prints, and created a kind of blueprint of the album, adding effects and skits and bits and pieces to get the songs to flow into each other.»¹⁷⁸

Die Formatierung des Albums geschieht also sehr berechnet und strategisch. Diejenigen, die das Album einfach durchhören, wird diese von Ali treffend mit «skits und bits» bezeichnete Strategie zur Überleitung mit den Sound-Datenstückchen nicht auffallen. Auch dieses Vorgehen kann als eine in afro-amerikanischen Musikkulturen etablierte Narrationsstrategie und Bewusstheit im Umgang mit dem Medium oder mit Datensätzen verstanden werden.¹⁷⁹ Es erinnert mich beispielsweise an Stevie Wonders 1976er Album *Songs in the Key of Life*, auf dem mit der Ordnung der Songs auf zwei 12-Inch- und einer 7-Inch-Schallplatten gespielt wird.¹⁸⁰ Die «Skits

178 Tingen, Inside Track.

179 Stefan Neumann erklärt in seinem Artikel (2009) «HipHop-Skits – Grundlegende Betrachtungen zu einer Randerscheinung» (in: Fernand Hörner und Oliver Kautny (Hg.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens. Studium der Populärmusik*, Bielefeld: transcript, S. 121–139) über die Bedeutung von Skits sehr treffend: «Wie später bei vielen HipHop-Alben wird hier bereits der Fiktionsraum [Schallplatte] genutzt, um ein mediales Ereignis [...] zu inszenieren» (S. 124). Ich beziehe mich hier zwar auch auf Neumann, führe aber anschließend gezielt das Beispiel von Stevie Wonder für den sehr reflektierten Umgang mit dem Material und Medium Schallplatte an, um – auch im Unterschied zu Stefan Neumann – jenseits des Weiß gemachten Konzeptalbum-Narrativs und Kanons (Neumann verweist auf The Beatles, The Who und Kraftwerk) zu argumentieren.

180 Stevie Wonder (1976): *Songs in the Key of Life*, Motown. Wer das Album von vorne nach hinten (entsprechend des beigelegten 24-seitigen Booklets) durchhören möchte, muss vergleichsweise aktiv werden. Auf die eine Scheibe sind die Seiten A und C, auf die andere B und D gepresst, sodass nicht nur

und Bits» auf *To Pimp a Butterfly* verdeutlichen noch einmal, dass Theorie nicht unbedingt nur in versprochenen Aussagen zu finden ist, sondern sehr stark auch eine musikmachdingliche und technologische Heimat hat – dort, wo sie im Afro-Futurismus, im P-Funk und im Hip-Hop oftmals auch gesucht und gefunden wird. Ein angehängtes «Tuuut» am Ende eines Tracks kann selbstermächtigende Codierungstheoriegenese andeuten.

Es liegt nun nahe, danach zu fragen was denn die Theorie sei, die letztlich in «Wesley's Theory» generiert werde. Ich gehe davon aus, dass es da keine Theorie gibt. Oder genauer: Ich gehe davon aus, dass die «Theory» im Titel eine Rhetorik im philosophischen Sinne ist und nie auf die Darbietung einer Wahrhaftigkeit oder Logik zielte. Was sollte Theorie auch sonst anderes sein als eine kunstvolle Rede oder, um nicht so sehr auf Sprache beschränkt zu bleiben, eine ästhetische Praxis. Ich gehe vor allem auch davon aus, dass ich den Track mit meinen Deutungen völlig überfrachte oder gleichsam «über-höre». Dennoch komme ich zu einem Ergebnis: Die gestalterischen Formen sind nicht willkürlich zusammengestellt und lenken meine Hörweise. Sie machen die/meine Nicht-/Aussagen mit möglich. «Wesley's Theory» ist keine Theorie, wie sie sich vielleicht üblicherweise vorgestellt wird, sondern eine Theorie der Konfrontation von Diskursformen – wer möchte, kann dies im Sinne poststrukturalistischer Ansätze lesen. Allerdings werden weniger Aussagen organisiert, sondern eher Brüche, Schwellen und Fallhöhen umsortiert: Pfläglichst wird mit Stimmbrüchen und -absplattungen, Röhrensättigung, Polymetrik (Momenten des Metrumverlusts), mit Rauschen, Blubbern, Resonanzen und Knistern umgegangen.

einfach die Platten gedreht werden können, um weiterzuhören, sondern sie müssen auch gewechselt werden. Die außerdem beigelegte 7-Inch-Platte, die 33 1/3 Umdrehungen pro Minute machen sollte (also nicht wie eine Single mit 45 Umdrehungen), bedeutet nochmals einen Formatwechsel und erlaubt zum Beispiel nicht das Nutzen von Plattenspielerautomatiken, die den Tonarm entsprechend der eingestellten Umdrehungszahl an den Anfang/den Außenrand der Platte setzen.

Ein Audio-Loop ist noch kein Theorem

**Livelooping vs. dezentriertes
Sampling-Wissen**

In den letzten Jahrzehnten wucherten in Sozial-, Kultur- und Kunstwissenschaften Konzepte und Metaphern, die den Glauben an Ursprünge und Originale ablehnen und die Kopie feiern. Dezentriertheit oder Dezentrierung von Wissen werden erkannt oder angestrebt. Die Kernlosigkeit von Identitäten gilt als bestätigt. Gleichzeitig werden Theorien und Manifeste entwickelt, die Dualismen zwischen «Wir» und «Anderen», «Mann» und «Frau», «Mensch» und «Maschine» überschritten und aufgehoben wissen möchten. In postkolonialen Studien ist dieses anti-essenzialistische Erkenntnisinteresse zentral. Queer Studies erklären die Unsinnigkeit starrer Körper- und Geschlechterkategorien. In soziologischen und medienwissenschaftlichen Studien werden (De-)Codierungs- und Handlungsverflechtungen zwischen Subjekten in Netzwerken, Medien und/oder Dingen nachgezeichnet. Diese lassen letztlich auch für die Künste Vorstellungen von verhandelter oder dissoziierter Autor*innenschaft sinnvoller erscheinen als die von einem essenzialisierten Künstler*innengenie und seinem*ihrem autonomen Werk. Für populäre Musik sind Konzepte wie Cut'n'Mix, Breakbeat und insbesondere Sampling die Techniken, in denen dezentriertes Wissen eingeschrieben und sicher auch herausgebildet wurde. Spezielle Formen des musikalischen Samplings bilden auch den Wissensgegenstand des vorliegenden Kapitels.

Zumindest in der nordamerikanischen und europäischen Akademia gehört das Hantieren mit den angedeuteten Dezentrierungskonzepten oder mit bestimmten Namen zum korrekten Ton. Es floriert ein Post-Bindestrich-Wissen, das zum Prinzip erhoben zu sein scheint. Im Kontext einer Universalismus-Diskussion wäre heute zu fragen, ob nicht ein solches dekonstruktivistisches Wissen als so etwas wie ein Neo-Universalismus kritisch zu untersuchen ist. Die paradoxe Entwicklung einer «globalen Kontingenz-Wahrheit des Ganzen» liegt nahe, weil sich die Orte des Sprechens, Vorbedingungen, Kontexte und Paradigmen, in denen sich dieses Wissen strukturiert, nicht von denen einer eurozentristischen Moderne unterscheiden.¹⁸¹

181 Vgl. Mignolo, Walter (2007): «Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality», zuerst erschienen in: *Cultural Studies*, 21:2, online unter: http://waltermignolo.com/txt/publications/WMignolo_Delinking.pdf (Stand vom 28.02.12).

Siehe auch Boată, Manuela; Gutiérrez Rodríguez, Encarnación und Costa, Sergio (2010): Introduction, in: «Decolonizing European Sociology: Different Paths towards a Pending Project», in: dies. (Hg.): *Decolonizing European sociology. Transdisciplinary approaches*, Farnham: Burlington (Ashgate), S. 1–11.

Im Folgenden möchte ich in einem Rahmen, der einen Anti-Essentialismus als Leitmotiv sozial, politisch und ästhetisch weiter begehrt, exemplarisch verdeutlichen, wie sensibel die entwickelten Theoreme der Dezentrierung auf Wirklichkeiten zu dosieren sind. Ich möchte möglichst konkret zeigen, wie bestimmte Praxen und Protagonisten sich gegen diese beispielsweise in Queer und Postcolonial Studies bevorzugten Erkenntnisse (unbewusst) sperren.

Die kulturtheoretische Bürde der Samples und Loops

Looper, Phrase Sampler, Livelooing-Praxis und -Technologien, die sich in populärer Musik in den letzten 20 Jahren einer durchaus großen Beliebtheit erfreuten, stehen im Mittelpunkt dieser Auseinandersetzung. Livelooing, als spezielle Form des Sampling scheint das Potenzial «postmodernen», postkolonialen und/oder queeren WeltenWissens vor sich her zu tragen, macht es aber in der Performance kaum erlebbar. Anders und subjektiver formuliert: Ich möchte darstellen, wie es mir nicht gelingen will, das von mir bevorzugte WeltenWissen in eine zeitgenössische ästhetische Praxis einzuschreiben. Ich möchte darstellen, wie es mir nicht gelingen will, von mir geschätzte Narrationsformen oder komplexe Konzepte von Autor*innenschaft, die ich so gerne mit der Praxis des Sampling in Verbindung bringe, in Bezug auf Livelooing anzuwenden. Es geht nicht darum, eine mehr oder weniger neue Wahrheit über die Seins-Arten der Welt quasi universalistisch zu erklären, sondern darum, zu vermitteln, dass wir Wissen als solches auch intendieren müssen.¹⁸² Kleine Unterschiede zwischen diversen Formen von Sampling und Livelooing werden im Folgenden aufgezeigt, denn sie können zu sehr unterschiedlichen Weltverständnissen führen. Das «Sample als situiertes ästhetisches Phänomen und allgemein als eine Kul-

Zum möglichen Neo-Universalismus in «Postmoderne» als einem oftmals eurozentristischen, nicht radikal inklusivem und nicht widerständigen Wissen vgl. West, Cornel (1989): «Black Culture and Postmodernism», in: Barbara Kruger und Phil Mariani (Hg.): *Remaking History*, Seattle: Bay Press, S. 87–96. Siehe auch hooks, bell (1990): «Postmodern Blackness (1)», in: *Postmodern Culture*, Nr. 1/1990, online unter: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.990/hooks.990>, zuletzt geprüft am 25.11.2013.

182 Habermas, Jürgen (1968): *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

turtechnik»¹⁸³ hat in den (medien-) kulturwissenschaftlichen Diskussionen der letzten Jahrzehnte besondere Aufmerksamkeit erfahren.¹⁸⁴ Phänomene wie Sampling, technische Wiederholung, Remix oder Overdub als Rhetorik im engeren Sinne des Wortes wahrzunehmen ist produktiv: Sämtlich bedeuten sie auch Narrationskünste, die insofern großes Dezentrierungspotenzial aufweisen, als dass sie A-Linearität leicht erlebbar zu machen vermögen. Und sie sind als identitätsstiftend anzusehen, auch wenn sie «nur» eine dezentrierte Identifikation bieten.

Sampling und aus Samples gebaute Loops, so verweisarm oder leer sie auch manchmal erscheinen sollen, sind weltanschaulich oder ideologisch hoch aufgeladen. Zur Illustration, als symptomatisch für die Epoche, als andere Weltverständnisse schaffend, wird Sampling auch in den politischeren Dezentrierungstheorieprojekten beäugt, gehört und beschrieben. Sampling und Looping stehen dort für eine andere (Geschichts-)Erzählung – jenseits eurozentristischer Chronologie, «gegen die Apartheitsstruktur traditionellen Wissens».¹⁸⁵ Durch Sampling werden beispielsweise andere, Schwarze Referenzsysteme und Narrative entwickelt. Sampling und Looping gelten auch als ästhetischer Ausdruck einer «deeply black structure».¹⁸⁶ Sampling steht für die Irritation von Autor*innenschaftskonzepten, wird romantisiert als Aneignungsstrategie und «Technology of Subversion».¹⁸⁷ Es bedeutet

183 Bonz, Jochen (2006): «Sampling. Eine postmoderne Kulturtechnik», in: Christoph Jacke (Hg.): *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, Bielefeld: transcript, 333–353, hier 339.

184 Pelleter, Malte (2013): «Chop that record up! Zum Sampling als performative Medienpraxis», in: Marcus S. Kleiner und Thomas Wilke (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden: Springer VS, S. 391–412, hier S. 392.

Vgl. auch Prior, Nick (2009): «Sampling, Cyborgs and Simulation. Popular Music in the Digital Hypermodern», in: *New Formations: a journal of culture, theory, politics*, 66/2009, S. 81–99.

185 Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID-Verlag, S. 105.

186 Rose, Trica (2001): «Sound Effects: Tricia Rose interviews Beth Coleman», in: Alondra Nelson; Thuy Linh N. Tu und Alicia H. Himes (Hg.): *Technicolor: Race, Technology and Everyday Life*, New York: New York University Press, S. 142–153, hier S. 146. Vgl. auch George, Nelson (2004): «Sample This», in: Murray Forman und Mark Anthony Neal (Hg.): *That's the joint! The hip-hop Studies Reader*, New York: Routledge, S. 504–509, hier S. 508.

187 Poschardt, Ulf (1997): *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, S. 383. Vgl. Haupt, Adam (2006): «The Technology of

manchmal die Re-/De-Konzeptualisierungen von Authentizität oder auch der «Copyright doctrine».¹⁸⁸

Musiktechnologische Wandlung, die Humanisierung der Technologie, Verschiebung und Synthetisierung werden als Ausdruck des postkolonialen Welterlebens erkannt, in der Vergangenheit und Zukunft parallel existieren.¹⁸⁹ Eine von Sklaverei und Widerstand geprägte Vergangenheit sowie eine von Rassismus und Widerstand geprägte Gegenwart sind beispielsweise damit gemeint. Die musiktechnologische Wandlung im Allgemeinen und Sample-Techniken im Besonderen werden in diesem Kontext als Gegendefinition zum Weißen, europäischen Humanismus, als Entwurf eines Post-Humanen gedacht und stehen im Zusammenhang mit der Frage: «Was bedeutet es, ein Mensch zu sein?».¹⁹⁰

Sampler und Looper sind, wie eigentlich alle MusilmachDinge, weltanschaulich aufgeladen. Gerade in den durch diese Technologien möglichen Strukturen werden postkoloniale oder koloniale Perspektiven reflektiert und generiert. Ideen der Dezentrierung von Geschichte, Irritation chronologischer oder dualistischer Erzählung und genauso die Verflechtungen im Mensch-Maschine-Verhältnis oder Alienation sind in feministisch und/oder queer motivierten Studien ähnlich aktiviert.¹⁹¹ Und selbstverständlich, weil es sich eben nur um interessen geleitete Erkenntnisse handelt, sind exakt diese queeren oder dekolonial motivierten Auffassungen aus den eigenen Reihen kritisierbar. Das geschieht beispielsweise in der Kritik an der

Subversion. From Digital Sampling in Hip-Hop to MP3 Revolution», in: Michael D. Ayers (Hg.): *Cybersounds. Essays on virtual music culture*, New York: Lang, S. 107–125, hier S. 107.

188 Schumacher, Thomas G. (2004): «This is Sampling Sport. Digital Sampling, Rap Music, and the Law in Cultural Production», in: Murray Forman und Mark Anthony Neal (Hg.): *That's the joint! The hip-hop Studies Reader*, New York: Routledge, S. 510–528, hier S. 510.

189 Campbell, Mark (2010): «Remixing Relationality: ‚Other/ed‘ Sonic Modernities of our Present», Hochschulschrift, online unter: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32928/6/Campbell_Mark_V_201006_PhD_thesis.pdf, zuletzt geprüft am 25.11.2013, S. 292. Vgl. Goodman, Steve (2010): *Sonic warfare. Sound, affect, and the ecology of fear*, Cambridge: MIT Press, S. 150.

190 Eshun, Heller als die Sonne, S. 211; vgl. auch Goodman, Sonic Warfare, S. 166.

191 Leibetseder, Doris (2010): *Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*, Bielefeld: transcript. Vgl. Bunz, Mercedes (2001): «Das Mensch-Maschine-Verhältnis. Medientheorie mit Kraftwerk, Underground Resistance und Missy Elliott», in: Jochen Bonz (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 272–290.

manchmal undifferenzierten «Posthuman»-Debatte, die ein Jenseits des Konstrukts «Race» begehrt und somit vielleicht auch seine Wirkmächtigkeit bagatellisiert.¹⁹²

Zwar sind Sampling und Looping nicht als Dezentrierungstechnologien per se anzusehen, sie setzen aber offensichtlich eine enorme erkenntnisbildende Kritik und Kraft frei. Eine exemplarische Vertiefung soll nachstehend nur in Bezug auf eine sehr spezielle Form geleistet werden, in Bezug auf Livelooing. Livelooing und Phrase Sampler scheinen oft nichts mit der in Clubs und Wissenschaft imaginierten «Kultur des Tracks»¹⁹³ zu tun zu haben. Eine (medien-)kulturwissenschaftliche oder musikwissenschaftliche Auseinandersetzung, die zwischen Praxen wie Sampling, Breakbeat Production, Mixing, Mashing durch Rückgriff auf existierende Audiofiles und dem spezielleren MusikmachDing Livelooing differenziert, ist meines Wissens noch nicht vorgenommen worden, obwohl hier das Verhältnis zwischen «Live» und «Recording» mit seinen Echtheits- und Ursprungskonzepten in einer außergewöhnlichen Nähe verhandelt wird.

192 Weheliye, Alexander (2012): «Desiring Machines in Black Popular Music», in: Jonathan Sterne (Hg.): *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge, S. 511–519, hier S. 517. Siehe auch Loza, Susana (2001): «Sampling (hetero) sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music», in: *Popular Music*, Nr. 3/2001, S. 349–357. Loza arbeitet dort unter der Überschrift «Cyborgs, fembots and posthumans: electronic dance music and the biopolitics of fucking machines» die technophile Aneignung des Begehrens der Denaturalisierung zum Beispiel als gerade Westliche und Heteronorme heraus (S. 349). Wiederholung ist auch rassistisch enorm aufgeladen, was sich zum Beispiel in stereotypen Beschreibungen «afrikanischer Trommel-Musik» äußert. Siehe dazu die Kritik von Russel A. Potter an Richard Middeltons rassistischer, mindestens ethnozentristischer, dichotomer Kategorisierung von musikalischer Repetition in Traditionen von «Black Music» und europäischer Kunstmusik. Vgl. dazu Malawey, Victoria (2008): *Temporal Process, Repetition, and Voice in Bjork's «Medúlla»*, Indiana University Doctoral Thesis (UMI), S. 147.

193 Bonz, Jochen (2008): *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/nderen Subkultur*, Berlin: Kadmos, S. 127.

Livelooping und was es (nicht) signalisiert

Player und Recorder werden beim Livelooping mit auf die Bühne geholt. Wie beim DJing die Turntables, so wird das Abspiel- oder Wiedergabegerät zum kreativen Kommunikationsinstrument umfunktioniert. Entsprechend überfrachtete Vorannahmen könnten wie folgt lauten: Livelooping scheint sogar noch über diesen Moment hinaus zu wirken und offenbart unmittelbar den Mehrspur- und Overdub-Aufnahmeprozess sowie die Audio-Materialgenese.

Unter den nachstehenden Thesen soll erarbeitet werden, dass diese Vorannahmen in Bezug auf die Livelooping-Praxis eine ideelle oder ideologische Überfrachtung darstellen:

- Livelooping bedeutet zumeist die Rückkehr zu einem modernen, «natürlich zentrierten» menschlichen Autor*innenkörper. Livelooping bedeutet zumeist die Rückkehr zur Musikkultur der entzückenden Bravourleistung.
- Livelooping bedeutet zumeist eine indexikalische Überdosis. Dezentrierungswissen zu performen ist damit kompliziert.
- Wirksam sind dabei sowohl Künstler*innenkonzepte als auch technische Bestimmungen.

Der Bezug zwischen diesen Thesen und der einleitende Frage nach Dezentrierungstheorien als so etwas wie einem Neo-Universalismus oder einer «globalen Kontingenz-Wahrheit des Ganzen» besteht in Hinblick auf Identitäts-, Traditions-, Ursprungs- und Stilkonzepte, die im Livelooping relativ ungebrochen bleiben. Das Verhältnis zwischen «Live» und «Recording», das im Livelooping in einer außergewöhnlichen Nähe verhandelt wird, bringt Sampling, als anerkannte Dezentrierungstechnologie, wieder in eine zweifelhafte Nähe zu Echtheits- und Künstler*innenbildern, Auführungs- und Repräsentationspraxen des modernen, zentrierten Subjekts. Die nachstehende Analyse der Praxis und der Presets im Livelooping ist als eine post-«Postmoderne», als post-postkolonial und post-*Afrofuturist Studies*-Diskussion zu verstehen – 15 bis 25 Jahre nach der «Aneignung» des Samples als Dezentrierungstechnologie und -theorie.

Livelooping: die Rückkehr zum Autor*innenkörper und zur Bravourleistung

Zahllose YouTube-Videos (Suchbegriff: *Live Looping*) zeigen immer wieder Aufnahmen von den Loop-Geräten als für sich stehende Einheiten. Nicht selten wird allein die verkabelte Loop-Maschine eingeblendet und erscheint als Wiedergabequelle für all das, was zu hören ist. Das Körperliche erscheint massiv/das körperliche Massiv erscheint vor allem in Gestalt der Livelooping-Musizierenden. Das Sample als Klang mit Körper ist im Livelooping präsent in Form der Geschicklichkeit der Bewegungen der Performer*in beziehungsweise des kontrollierten, an den Körper vermittelten Wissens. Der Mund, die Arme und die Fingerfertigkeit spielen eine wichtige Rolle und bei der Nutzung von Loop-Pedalen selbstverständlich der Fuß. Mit Stimme, Mund und allen Extremitäten wird persönliche Musikalität, die One-Man*-Show dargestellt. Eine Livelooping Performance kommt zumeist einer typischen Multi-Instrumentalist*innen-, Musikgenie-Inszenierung gleich. Livelooping ist im Wesentlichen Solokunst.¹⁹⁴ Die (Selbst-)Entzückung geht von der Möglichkeit aus, alleine das zu bewerkstelligen, was sonst viele Musizierende gemeinsam tun.

Diese Lust ist in Ansätzen mit derjenigen zu vergleichen, die Ulrike Bergermann auch im Zusammenhang mit Karaoke beschreibt.¹⁹⁵ Sie erkennt die «Selbstaffektion» als zentrales Erlebnis beim Nachsingen bekannter Songs und analysiert diese Praxis treffend als Augenblicke zwischen «phallische[r] Anmaßung oder ironische[m] Augenzwinkern».¹⁹⁶ In karaoke-artigen Livelooping-Produktionen ist diese Lust am Sich-In-Die-Nähe-Der-Stars-Bringen und auch ein belustigtes Augenzwinkern zu erkennen. Zumeist sind die Darbietungen, auch wenn sie in gewisser «trashiger» Art oder Umgebung inszeniert sind, allerdings frei von jeglicher Selbstironie. Die Anmaßung geht oft über das Kopieren zum Beispiel des*der Sängers*in

194 Es gibt selbstverständlich Ausnahmen, in denen Livelooping zum Beispiel in Bands zum Einsatz kommt. Eine Analyse von Livelooping-Performance mit Fokus auf Genderfragen steht noch aus. Mit einem Genderfokus ließe sich vielleicht herausarbeiten, dass für Subjekte mit dynamischen Identifikationen Livelooping doch als Dezentrierungstechnologie funktioniert.

195 Bergermann, Ulrike (2006): *medien//wissenschaft. Texte zu Geräten, Geschlecht, Geld*, Bremen: Thealit, S. 21.

196 Ebenda, S. 15.

hinaus und beweist auch noch, dass die*der Live looping-Performende alle anderen Rollen der Musikproduktion übernehmen könnte.

Diese Darbietungen könnten als Aufführung der Konstruiertheit von popmusikalischen Produktionen vielleicht schon als subversive Strategie und Parodie verstanden werden. Tatsächlich wird in einer karaokeartigen Live looping-Performance sogar die Originalität des abwesenden «Originals» dekonstruiert, indem der aufwendige Produktionsprozess der Vorlage als unverhältnismäßig belächelt wird. Die*der Live looping-Performerende generiert und geriert sich mit seinem neu entwickelten Produktionsverfahren jedoch über seine Vorlage hinaus selbst als potente*r Autor*in. Die Vorlage muss dabei nicht ein bestimmter Star oder eine Band sein, sondern ist vielleicht sogar ein ganzer Musikstil. Im Unterschied zur enttarnten bombastischen Künstlichkeit der Vorlage wirkt die technisch-minimalistische, mal eben im Schlafzimmer, in Socken und Schlapper-T-Shirt alleine zusammengeschusterte Produktion echter und ehrlicher. Am Anfang ist da eine*r, sie*er ist der Ursprung von allem. Der Mensch erscheint als Erst- und Letztrealität. Dass dieses Bild doch noch vermittelt wird, ist in nahezu allen Darbietungen zentral. Manchmal ist ein Spiel damit zu erleben: Etwas mehrstimmig Arrangiertes ist im Intro zu hören, Silhouetten mehrerer Personen zeichnen sich ab und dann wird klar, es ist immer die gleiche Person in Kopie oder Spiegelung, die da zu sehen ist. Dann bricht das auf und wird nochmal neu von der einen Person aus aufgebaut. Der Loop-Trick wird vermeintlich verraten, wodurch die scheinbar wahre Person und ihr «wahres Können» als Zauberer*in zum Vorschein kommen.¹⁹⁷ Live looping ist zumeist eine Virtuos*innen- und Genie-Inszenierung. Das Geniale besteht nicht nur darin, alle Sounds und Rhythmen sowie möglichst eine breite Palette an Instrumenten oder Stimmen anbieten zu können, sondern auch darin, die Protostruktur populärer Musik, Loops, Wiederholungen, Kadenzen und so weiter, mit Leichtigkeit zu durchschauen.

Live looping ist eigentlich eine einzigartige Umkehrung und Aneignungsstrategie der wertkonservativen Kritik, die in der Kennzeichnung «No Overdubs» auf einigen CD-Covern anklingt. Während die Etikettierung «No Overdubs» für traditionsgebundene Virtuos*innen-Inszenierungen steht und Musiker*innen zum Beispiel im Jazz dafür gerühmt werden, dass alles, was zu hören ist, live (ein-)gespielt sei, also dass Tonspuren nicht stückweise und nacheinander produziert sind, gilt im Live looping die Präsentation

197 Vgl. Mulholland, Mat (2011): «Bohemian Rhapsody by Queen – A Cappella Multitrack», 13.2.2011, <http://www.youtube.com/watch?v=4fllMflQskE>, zuletzt gesehen am 30.11.2013.

des Overdubbing selbst als zentral. Die Technizität des Sampling und Overdubbing verschwindet jedoch hinter einer Re-Humanisierung, indem die musikalische Verantwortung allein den menschlichen Akteur*innen in den Mund, die Hände und an die Füße gelegt wird: Die spezielle Anwendung im Live-Modus lässt keine Versuche und schon gar keine Fehler mehr zu. Eingebundene Geräte müssen lediglich wiedergabetreu sein. Der Umgang mit dem Loop-Tool findet als Kunst des Selbermachens Anerkennung. Es ist nicht verwunderlich, dass Liveloooping zum einen in Wettbewerbskontexten Anwendung findet und zum anderen in Musikrichtungen beliebt ist, in denen vermeintlich ehrlicher Selbstausdruck anaphon durch «handgemachte Musik» vermittelt wird, wie bei Singer-Songwriter*innen.

Dub und Totems

Die Annahme, dass sich «Sampling als eine genuin technik-kulturelle Praxis»¹⁹⁸ einer ästhetischen Betrachtung verweigere, «die auch heute noch in den so oft bereits verabschiedeten Kategorien des Künstler/Subjekts und des Werks/Objekt denkt»¹⁹⁹, ist in Bezug auf die Liveloooping Praxis nicht ohne weiteres zu übertragen. Ebenso muss die Vorstellung, dass «ein ein-sames Künstler-Genie nicht auszumachen» sei²⁰⁰, als etwas verstanden sein, das etwa Kulturtheoretiker*innen gerne grundsätzlich in die Technologie des Sampling hineinlesen und -hören möchten. Des Weiteren gibt es die Annahme, dass Samplings als bis zur Herkunftsunkenntlichkeit bearbeitete Sounds keine äußere Quelle mehr referenzialisieren.²⁰¹ Diese Annahme ist ebenso nur als eine ideologisch aufgeladene oder als Dezentrierungswunschdenken zu verstehen. Der Referenz-Exzess oder die Zeichenhaftigkeit der Liveloooping Sounds wird beispielsweise in Dub-Liveloooping-Darbietungen auf Straßen deutlich. Dub-Bässe oder gar Dubstep Bass Wobbles werden dann zwar als klangliche, auch sehr tiefe Imitationen eingeflochten. In Ermangelung einer Anlage, die für die offene Straßenakustik leistungstark genug wäre, können diese aber in keiner Weise unmittelbar physisch

198 Pelleter, Chop that record up!, S. 401.

199 Ebenda.

200 Ebenda.

201 Ebenda, S. 396. Siehe auch Ismaiel-Wendt, Johannes (2011): *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*, Münster: Unrast, S. 194.

und ästhetisch wirken.²⁰² Sie wirken dann höchstens über den Umweg der Imagination. Live looping schafft samplebasierte Audiostücke, sie referenzialisieren aber nur so etwas wie Tracks und Track-Erleben. Diese Kopien sind nicht als Re-Mixes oder Versions wahrzunehmen. Es entstehen keine idiosynkratischen Rauminszenierungen, wie sie etwa im Dub wichtig sind. Die surreale Inszenierung, die in Dub Tunes und vielen Track-Stilen durch ihre Synthetik oder die Sample- und Loop-Basis möglich ist, wird in der Live looping-Praxis zumeist nur eine Art «surrealer Realismus». Live Looping in der vom menschlichen Subjekt ausgeführten Praxis ist, nach Diederichsens Typologie der Klangzeichen²⁰³, zuallermeist als Zitieren von musikalischen «Totems» und stilistischen «Fetischen» wahrzunehmen, die zur Wiedererkennung eingespielt werden. Die Klangzeichen affizieren deshalb nur sehr schwach, weil das Auswendige selten in voller sonischer Materialität in den Vordergrund tritt.

Live looping und Starrsinn

Die Handlungsverflechtungen zwischen Live looping-Ding und menschlichem Subjekt sind als besondere und außergewöhnlich enge zu verstehen. Denn der Auto-mat muss nicht zwingend nur als auftragserfüllender Wiederholer des Inputs des menschlichen Subjekts fungieren, sondern er kann als Co-Komponist agieren. Der motivische Einfall einer Musiker*in wird vielleicht erst durch die Wandlung im Looper und durch die Wiederholung vervollständigt. In dieser Weise versteht Michael Meierhof die Wirksamkeit von Echogeräten.²⁰⁴ Bei Vergleichen der Wirkungen der sich ähnelnden Techniken in Performances und Aufnahmen fällt auf, dass zum Beispiel Echo- oder sogenannte Delay-Pedale sehr viel häufiger zur akus-

202 Dub FX (2008): «10/10/2008 Love Someone», <https://www.youtube.com/watch?v=UiInBOVHpO8>, zuletzt geprüft am 16.03.2016.

203 Diederichsen, Diedrich (2008): «Drei Typen von Klangzeichen», in: Holger Schulze (Hg.): *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate; eine Einführung*, Bielefeld: Transcript, S. 109–123, hier S. 109.

204 Maierhof, Michael (2005): «Der Standard-Kilometer des Komponisten. Echo, Raum und Wiederholungen in der Musik», in: Sabeth Buchmann; Thomas Baldischwyler und Erich Pick (Hg.): *Wenn sonst nichts klappt – Wiederholung wiederholen. In Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis*, Hamburg, Berlin: b-books, S. 132–136, hier S. 132.

tischen Rauminnszenierung und Soundgestaltung verwendet werden als Loop-Pedale, die zur vordergründig orchestralen Inszenierung genutzt werden. Selbstverständlich definiert ein solcher Vergleich nicht absolute Unterschiede, und selbstverständlich ist die orchestrale Inszenierung zwingend auch eine soundgestalterische. Die Schichtung der Sounds in Liveloopings drängt sich aber zumeist als eine Mehrspurinszenierung auf, in der die eingespielten Phrasen noch wie einzelne Instrumentenspuren deutlich voneinander getrennt hörbar bleiben. Im Unterscheid vermischen sich besonders in sehr kurzen echohaften Wiederholungen die Soundschichtungen zu einheitlicheren Impulsen. Das heißt auch, dass Rhythmus und Melodie bei sehr kurzen Echos wesentlich durch die Wiederholungsstruktur selbst entstehen (Delay Time und Feedback), während bei längeren Phrase Samples, wie der metaphorische Name sagt, der Rhythmus, Melodien und Harmonien innerhalb einer Laufzeit der Wiederholung eingeschrieben sein können. Dies begründet auch die Einschätzung, dass EchomachDinge stärker in der akustischen Rauminnszenierung und Soundgestaltung Verwendung finden und Livelooping zuvorderst die Imagination der Band oder des Orchesters erwirkt.

Livelooping muss, was das Produzieren von Loops aus Samples betrifft, im Vergleich zu anderen Sample- und Mixing-Techniken als recht grob wahrgenommen werden. Die «Technik» fordert oftmals eine Looplänge von mindestens einer Sekunde.²⁰⁵ Damit ist ein feines Sezieren von vorhandenem Audiomaterial nicht möglich. Dieser technische Hinweis bezieht sich auf solche Geräte, die explizit als Livelooping-Pedale vertrieben werden und nicht als zum Beispiel Echopedale. Konstruktionstechnisch, das machen die Echopedale deutlich, liegen eigentlich keine Gründe für den «Zwang zur Phrase» vor, sondern Konventionen und Vorstellungen von Songwriting. Presets be- und entstehen scheinbar in menschlichen Köpfen, nicht automatisch in MusikmachDingen.

In der Praxis des Sampling und seit jeher in der Geschichte der elektronischen und elektroakustischen Musik ist das Spiel mit Zählzeiten als rhythmische Phasen sowie der Umgang mit Hüllkurven von Tonlautstärken zentrales gestalterisches Element. Durch das Spiel mit Attack (Anstieg), Decay (Abfall), Sustain (Halten) und Release (Freigeben) (ADSR) von Tönen, durch das Abschneiden oder Umkehren von Ein- oder Auschwingzeiten, können Vor-stellungen von Tonentwicklungen gezielt irri-

205 Die Loop-Station der Marke Boss verlangt eine Mindestaufnahmezeit von 1,5 Sekunden, siehe dazu die Bedienungsanleitung <http://www.rolandmusik.de/downloads/anleitungen/pdfs/r/RC-2.pdf>, zuletzt gesehen am 25.11.2013, S. 14.

tiert werden. «Unnatürlichkeit», «Künstlichkeit» oder das «Synthetische» kann so inszeniert werden. Das Spiel mit Hüllkurven und genauso mit der rhythmischen Tatsache, dass Zählzeiten nicht exakte Punkte, sondern Phasen sind, macht es gerade in der elektronischen Musik so leicht möglich, idiosynkratische Welten zu inszenieren – neue akustische WeltenRäume, wie wir sie uns nur schwer vorstellen können, zu schaffen. Grundsätzlich bestehen diese Möglichkeiten, in andere WeltenRäume zu entführen, immer in der Musik. Nur ist, metaphorisch formuliert, beim Liveloooper der Weg in das Sample hinein nicht in der Weise primär angelegt bzw. leicht zu beschreiten, wie es bei vielen anderen elektronischen MusikmachDingen in Form von greifbaren oder virtuellen ADSR Reglern oder in Form von grafischen Darstellungen der Klangkurven der Fall ist.

Im Liveloooping gerät die Möglichkeit des filigranen und irritierenden Umgangs mit der Gestalt des kurzen Klangzeichens weit in den Hintergrund. Stattdessen wird die Phrase wesentliches Gestaltungsmittel, die uns floskelartig an bekannte Welten erinnert. Die viel zu lange Phrase ist nur schwer als nicht schon aufgeladenes Zeichen zu spielen und wahrzunehmen.

Liveloooping kann nach der vorangestellten Analyse aber nicht einfach zum Gegenteil von unbekannte Welten inszenierendem Sampling erklärt werden, so wie «man humanistischen Rhythm & Blues nicht einfach zum Gegenteil von posthumanem Techno erklären»²⁰⁶ kann. Liveloooping Akteur*innen werden mir beweisen können, dass sie in diese MusikmachDinge ganz anderes Wissen hineinspielen und -hören können, als ich behaupte. Das muss so sein, weil auch Liveloooping nicht nur einen Kern oder eine Identität oder eine Seins-Art haben kann. Sie werden mir beweisen, dass es auch eine Frage und ein Akt des Hineinschreibens des*der Autoren*in ist.

Phrase Samples

Das Vorangestellte lässt einen bedeutsamen Loop aus: Die Dezentrierungstheorien der Protagonist*innen etwa postkolonialer Studien sind nicht wiederholt worden. Dies geschieht nicht aus Missachtung oder wegen einer Kritik an entwickelten dekonstruktiven Strategien. Beispielsweise das von Homi Bhabha favorisierte Konzept der Mimikry, in dem Repräsentation von Iden-

206 Eshun, *Heller als die Sonne*, S. -007.

tität und Bedeutung entlang der Achse der Metonymie reartikuliert wird²⁰⁷, könnte im Zusammenhang von Live looping sicherlich sehr leicht brauchbar gemacht werden. Es muss aber eben gebraucht werden. Ein Audio-Loop ist noch kein Theorem. Das sei mit der hier entwickelten Auseinandersetzung entlang dieser besonderen Form des Sampling verdeutlicht, dass es sich bei postkolonial und/oder queer informierter und motivierter Dezentrierung um politische Theoriebildungsprojekte handelt, also dass die Erkenntnisse auch aktiv an Dinge heran- und aus ihnen herausgetragen werden müssen. Sie taugen nicht als Universal(-ismus)-Wissen.

Plakativ formuliert ist nach dieser Post-Bindestrich-Theoriebildung folgendes zu konstatieren: Live looping, Phrase Sampler – alles ist nachvollzogen und scheinbar begriffen: die Erkenntnis der multiplen, wandelbaren Identitäten, Performance und das Performative und der entsprechende «Trouble», das Theatrale der Kultur, die Protostruktur dessen, was uns die vermeintlichen Eliten verheimlichen, das Zitieren und Remixen, Cyborg- und Alienation-Manifeste. Aufgeführt wird dennoch gerne in Formaten, die in der klassischsten europäischen «Moderne» erfunden worden sein könnten. Live looping ist selbstverständlich nicht als koloniale ästhetische Praxis anzunehmen. Umso bemerkenswerter ist, dass diese Musikmach-Dinge exakt zur gleichen Zeit Konjunktur haben, in denen Dezentrierungstheorien (post de Saussure, Foucault, Said, Butler, Spivak, Bhabha, Hall,...) und durch diese stützbar Sampling Theorien ebenso florieren. Dieses nur scheinbar weltenweit Verstandene verdeutlicht also weiterhin, dass die Kennzeichnung «post-» richtig gewählt ist. Sie markiert nicht einen epochalen Zustand nach der Erkenntnis, sondern einen Dezentrierungs-Neozentrierungs-Loop, der glücklicherweise auch in Varianten gespielt wird.

207 Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg, S. 133.

Session im Formular

**Über Liveness und Improvisation,
Verwaltungsakte, panoptische Tabellen,
wohltemperierte Audiofiles,
Musik-Fertig-keiten und also auch
Ableton Live**

Aus der Werbung für die Software Ableton Live 9:

«In Lives einzigartiger Session-Ansicht können Sie leicht mit musikalischen Ideen improvisieren. Live 9 macht die Ansicht noch flexibler: Änderungen von Parametern lassen sich dort jetzt direkt aufzeichnen. Bearbeiten Sie die Hüllkurven später mit der Maus, um sanfte Übergänge oder abrupte Wechsel innerhalb Ihrer Clips zu erreichen.

Mit einem einzigen Klick lassen sich aus Arrangement-Spuren neue Szenen in der Session-Ansicht erzeugen und einzelne Clips – samt Automation – aus der Arrangement- in die Session-Ansicht ziehen: Noch nie war es so einfach, zwischen Improvisieren und Arrangieren zu wechseln.»²⁰⁸

W. B. Cameron in «Sociological Notes on the Jam Session» (1954):

«The jam session is a transitory recreational association of an élite. It is an informal but traditionally structured association of a small number of self-selected musicians who come together for the primary purpose of playing music which they choose purely in accordance with their own esthetic standards and without regard for the standards of the buying public or any acknowledged organizational leader or critic.»²⁰⁹

E. A. Ewert in «Organisationsmodelle für Formularservices» (2004):

«[Formulare sind] vorgefertigte Bearbeitungsraster, die zweckmäßig gestaltet sind und einen einheitlichen Aufbau haben. [Es sind] Erfassungsbögen bzw. -masken, die individuelle Daten für administrative Bearbeitungsprozesse in normierter Form sammeln.»²¹⁰

Das Statement in der Überschrift «Session im Formular» und die Zusammenführung der einleitenden Zitate scheinen paradox: Sessions von Musizierenden zeichnen sich durch eine Verlaufsoffenheit aus. Formulare sind hingegen durch die Praxis des Aufschreibens, ihre starren Vorgaben, durch Rasterung zur Übersichtlichkeit, normierende Standardisierung, Wiederholung, Möglichkeiten zur Auswertung und Nachbearbeitung ge-

208 Online unter: <https://www.ableton.com/de/live/new-in-9/>, zuletzt geprüft am 21.11.2014.

209 Cameron, William Bruce (1954): «Sociological Notes on the Jam Session», in: *Social Forces*, Vol. 33, No. 2, S. 177–182, hier S. 177.

210 Ewert, Erhard A. (2004): «Organisationsmodelle für Formularservices», in: Christoph Reichard (Hg.): *Das Reformkonzept E-Gouvernement. Potenziale – Ansätze – Erfahrungen*, Münster: LIT, S. 95–110, hier S. 96.

kennzeichnet. Formulare passen auf den ersten Blick nicht zu Sessions oder Improvisation. Nach einem zweiten, intensiveren Blick, so soll nachstehender Beitrag verdeutlichen, lässt sich jedoch sehr wohl fließend von einem Phänomen in das nächste määndern.²¹¹

Im Folgenden soll das (vielleicht doch gar nicht so) komplementäre Verhältnis zwischen musikalischen Sessions, Improvisation, Spontanität, Unvorhersehbarkeit und Formularen²¹², Tabellen, bürokratischer Verwaltung und mehr oder weniger vorbereiteter Musik nachvollzogen werden. Anlass dafür ist nur bedingt die musikwissenschaftliche und kultursoziologische Dauerdiskussion über Improvisation und/versus Komposition beziehungsweise die kultursoziologische Erforschung des Habituellen in der gemeinhin mystifizierten freien oder intersubjektiven musikalischen Technik der Improvisation.²¹³ Den Anlass bietet die zurzeit besondere Beliebtheit des Musikproduktionsprogramms *Ableton Live* (AL) und im Speziellen das breit wahrnehmbare geradezu Feiern eines als «innovativ» geltenden Elements dieses Programms: die sogenannte «Session View» oder «Session Ansicht» (SV).²¹⁴ In zahlreichen Äußerungen über die Bildschirmansicht

- 211 Die Konzepte, Techniken, Begriffe «Session», «Jam Session» und «Improvisation» werden im vorliegenden Text nicht explizit erläutert oder trennscharf unterschieden, sondern ihre Bedeutung wird gezielt in der Schwebe gehalten. Der Text versucht im Verlauf zu entwickeln, was Session heute in Musikzusammenhängen meinen könnte, bzw. macht deutlich, dass es keine fixen Definitionen für sie geben kann. Das Gleiche gilt auch für den Formularbegriff, den ich nutzbar machen, aber nicht starr definieren möchte. Session und Formular sind Konzepte, die in unterschiedlichen Kontexten variierende Bedeutungen haben.
- 212 Derzeit arbeiten Alan Fabian und ich an der Stiftung Universität Hildesheim zusammen über verschiedene technische/technologische Ausformungen von Musik-Formularen und Presets. Diese Arbeit ist Teil des Forschungsschwerpunkts «MusikWeltenWissen» am Institut für Musik und Musikwissenschaften.
- 213 Die Mystifizierung von Improvisation erkenne ich in Formulierungen wie beispielsweise der Folgenden: «In virtuosen Improvisationen zeigt man während der Performance das, was man schon weiß und was man tun kann. Andere Improvisationen versuchen eher, in noch unerforschte und unbekannte Gebiete einzudringen, um neue Entdeckungen zu machen», so schreibt Alessandro Bertinetto in seinem Artikel «Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität» (online unter: <https://www.dgae.de/downloads/Bertinetto.pdf>, zuletzt geprüft am 27.03.2015). Die Abenteuererzählung vom Aufmachen in unbekannte Gebiete bleibt in der typischen Definition dessen, was Improvisation meint, immer wieder eine nicht weiter erklärte.
- 214 Enders, Bernd (2013): «Vom Idiophon zum Touchpad. Die musiktechnologische Entwicklung zum virtuellen Musikinstrument», in: Beate Flath (Hg.):

SV der digitalen Audio-Software AL werden die einzig- und neuartigen Möglichkeiten zur raschen Manipulation von Soundmaterial gelobt. Fast wie im Werbetext betonen Nutzer*innen sehr häufig, dass das Programm mit dieser Oberfläche zum spontanen Experimentieren einlädt.²¹⁵

In AL gibt es zwei Ansichten: die SV und die «Arrangement View».

«In Lives Arrangement-Ansicht [...] geschieht wie bei traditionellen Sequenzer-Programmen alles im Song entlang eines feststehenden Zeitlineals. In verschiedenen Situationen stellt dies eine Einschränkung dar:

- beim Live-Spielen oder DJing steht [sic!] die Reihenfolge der Stücke, die Länge einzelner Stücke und die Reihenfolge der Teile innerhalb eines Stücks teilweise nicht vorher fest;
- im Theater muss der Klang auf das reagieren, was auf der Bühne passiert;
- wenn man an einem Musikstück oder an Filmmusik arbeitet, kann es effizienter und inspirierender sein, zuerst mit einer Improvisation zu beginnen, die erst später zu einer fertigen Produktion verfeinert wird.

Dies sind genau die Anwendungen, für die Lives einzigartige *Session-Ansicht* gedacht ist.»²¹⁶

Die SV zeigt vor allem eine Tabelle, in deren Kästchen Audiofiles «abgelegt» werden können. Diese Kästchen bzw. deren Inhalte werden Clips genannt. «Die Clips können in jeder beliebigen Reihenfolge abgespielt werden. Ihr Layout auf dem Bildschirm sagt nichts über ihre zeitliche Abfolge aus; die Session-Ansicht bietet einen völlig freien Zugriff auf die enthaltenen Clips.»²¹⁷ Die Kästchen lassen sich nutzen wie viele kleine Audioplayer, mit denen einzelne Audiofiles in willkürlicher Reihenfolge hintereinander oder auch gleichzeitig einmal oder als Loop abgespielt werden können.

Musik/Medien/Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven, Bielefeld: transcript, S. 55–74, hier S. 67.

215 Quellen des Lobes für Ableton: siehe unten im Haupttext. Im Jahr 2014 ist nach einem langen Betatestvorlauf die Software Beatwig auf den Markt gekommen. Diese Digital Audio Workstation bietet unter anderem sehr ähnliche Bedienoberflächen wie Ableton mit SV und Arrangement View. Von Bezeichnungen oder Logos abgesehen, ist der vorliegende Artikel auch auf viele andere Digital Audio Workstations zu beziehen.

216 Online unter: <https://www.ableton.com/de/manual/session-view/>, zuletzt geprüft am 30.03.2015.

217 Ebenda.

EINLEITUNG

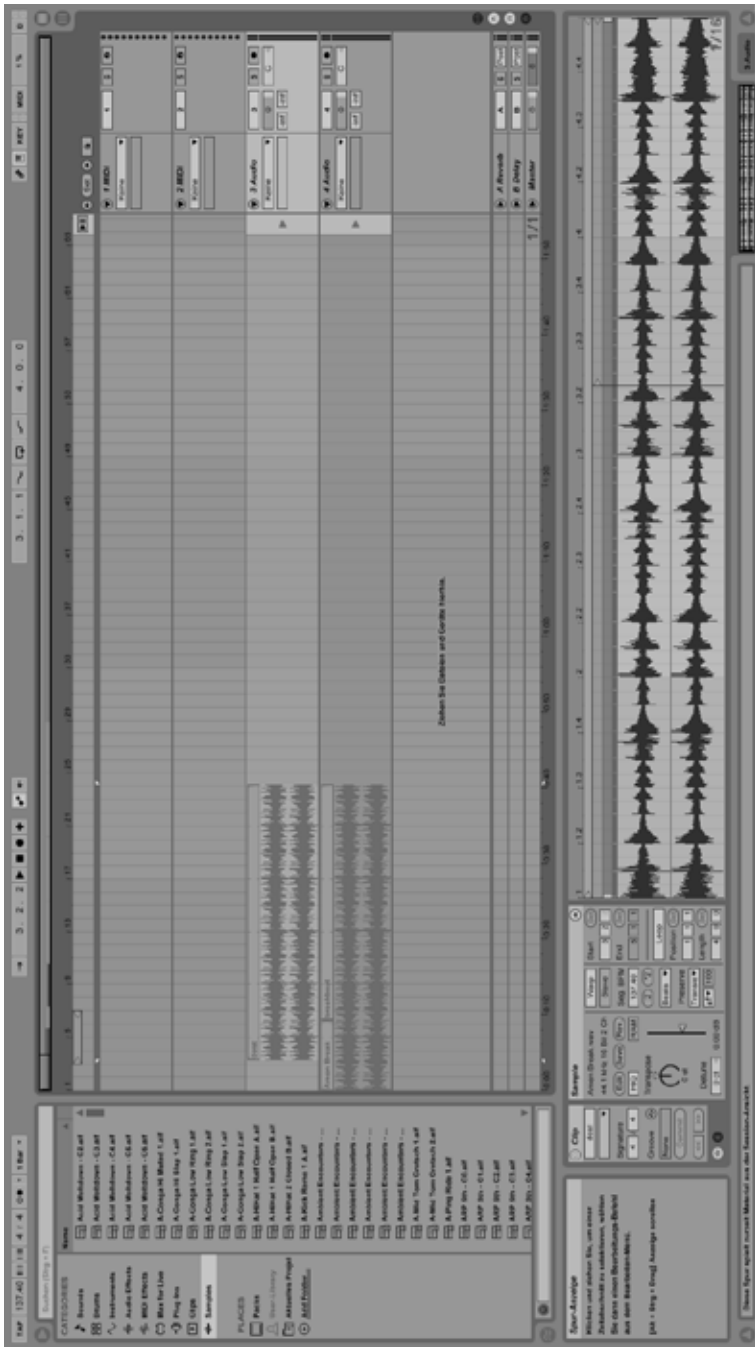


Abbildung 1: Ableton Live 9 «Arrangement View»

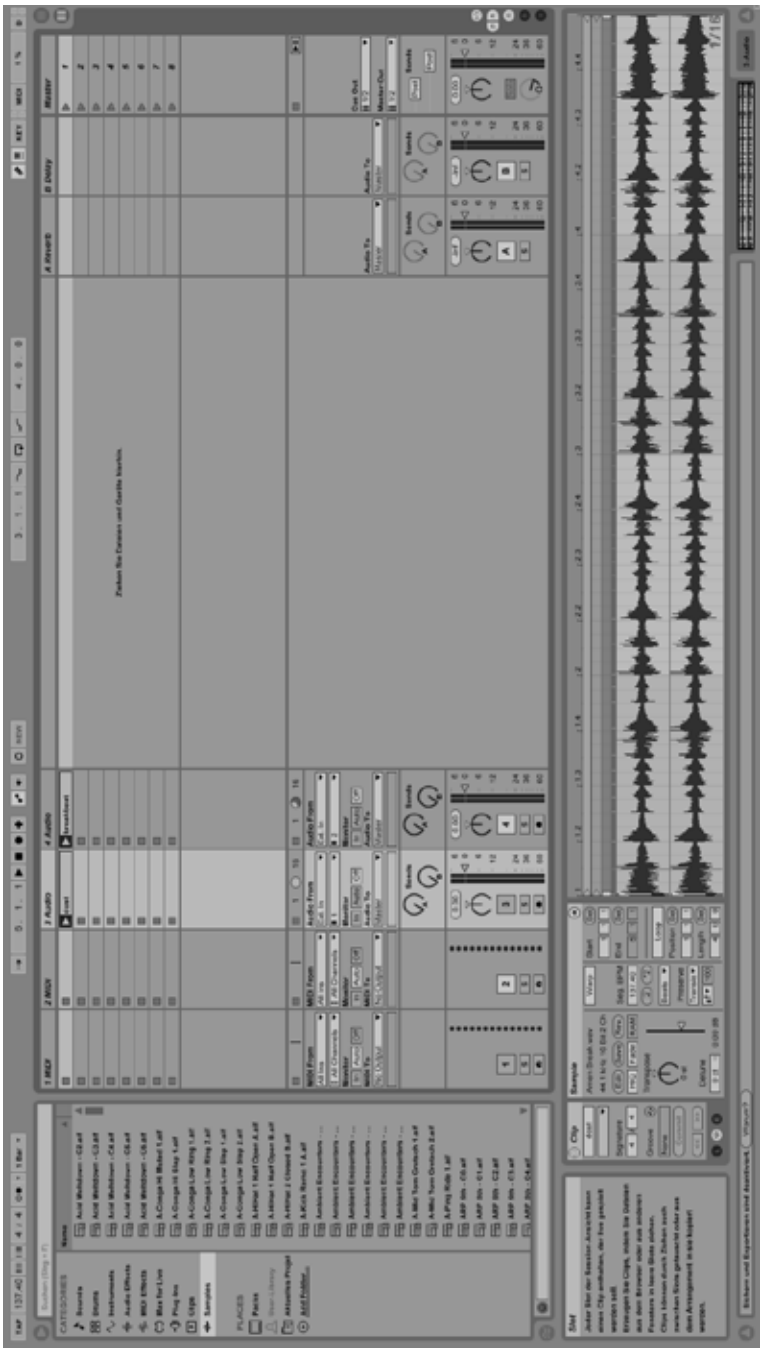


Abbildung 2: Ableton Live 9 «Session View»

«Zunächst wurde Ableton Live als Software für die loop-basierte Musikproduktion entwickelt, die Einsatzmöglichkeit als DJ-Tool hat sich erst mit der Zeit ergeben. Die Besonderheit liegt dabei in der [sic!] performativen Charakter der Software, da sämtliche Schritte in Echtzeit während des Abspielens erfolgen können. Der Session-Modus bietet dabei viele Möglichkeiten zum improvisierten Live-Arrangieren der verschiedenen Segmente»,²¹⁸

In Musikforen im Internet werden diese Möglichkeiten zum Umgang mit Clips und die Synchronisationsalgorithmen, die AL für die Clips bietet, die hier aber nicht im Detail erläutert werden müssen, immer wieder hoch gelobt: Ein*e Nutzer*in mit dem Namen Spherop schreibt im Forum cockos.com:

«LIVE's session view is a paradigm shifting juggernaut. It's something I have not found in another DAW [Digital Audio Workstation, JIW] yet is so crucially useful.»²¹⁹

Unter recording.de ist folgender Text zu lesen:

«Der große Vorteil von Ableton Live ist hingegen die Möglichkeit, einzelne Audio- und MIDI-Schnipsel [sic!] zu einem festgelegten Tempo frei miteinander zu kombinieren, ohne dafür auf ein lineares Arrangement zurückgreifen zu müssen. Mit dieser Software lässt sich also vortrefflich improvisieren und so zum Ziel kommen.»²²⁰

Ein*e Nutzer*in mit dem Namen Tauranid schreibt:

«Ich bin vielleicht als ausschließlicher Live-Nutzer etwas voreingenommen, aber würde dir auf jeden Fall Ableton Live empfehlen – eventuell später auch mit dem Upgrade auf die Suite-Version – das lohnt sich wirklich (inzwischen gibt es ja schon Ableton Live 9). Live ist in meinen Augen sehr übersichtlich und logisch/verständlich, außerdem ist es super geeignet, um (wie der Name vermuten lässt) [...] live zu spielen und zu improvisieren, um sich inspirieren

218 Wendlandt, Florian (2008): «Digital DJing. Medienwandel und DJ-Culture», Magisterarbeit im Studiengang Angewandte Kulturwissenschaften, Leuphana Universität Lüneburg, online verfügbar unter http://www.audio.uni-lueneburg.de/texte/ma_wendlandt.pdf, zuletzt geprüft am 27.03.2015, S. 82.

219 Online unter: <http://www.cockos.com/archive/index.php/t-4961.html>, zuletzt geprüft am 30.03.2015.

220 Online unter: http://www.recording.de/Themenwelten/Style_Guide_Emusk/Tipps_und_Tricks_zum_Start_in_die_eigene_Musikproduktion/index.html, zuletzt geprüft am 30.03.2015.

zu lassen – aber auch wenn du nicht live spielen willst, sondern Tracks von vorne bis hinten durcharrangieren willst, ist es prima geeignet.»²²¹

Ein*e Nutzer*in mit dem Namen Mrkanister 23 schreibt:

«[Ich] würde [...] dir auch Ableton empfehlen. Mich hat es auch abgeschreckt auf den ersten Blick, aber nach 3 Jahren Arbeit damit, lassen sich erstaunliche Resultate damit erzielen und ich bin vom Lernprozess her noch längst nicht durch. Du kannst damit soooo viel machen und der Workflow ist genial + Live Auftritte sind extrem geil möglich.»²²²

Im extremen Gegensatz dazu ist mein Eindruck der SV folgender:

Auf den ersten Blick erscheint die angeblich so zur Session geeignete Musikproduktionsoberfläche als eigentlich nichts anderes als eine überaus schlichte Tabelle. Wie ein Formular kann ich die Kästchen ausfüllen. Weiteres Wühlen unter diesem ersten Tabellenbild bringt immer nur neue Raster und Kästchen zum Vorschein, die immer wieder gleiche Informationen vererben und abfragen. Das Programm gleicht Gitterstäben für Sound oder Beats und erinnert mich in seinem Design an einen Tipp aus Borries Schwesingers hervorragenden Grafikdesign-Band «Formulare gestalten»: «Kästchentabellen werden schnell zum ‹Datengefängnis›. Das Gefängnis wird aber ein bisschen schöner, wenn nicht alle Linien gleich dick sind und entweder die Horizontale oder die Vertikale betont wird.»²²³ Und einen solchen Rat haben die Designer von AL offensichtlich befolgt, dazu sind die Ecken der Tabellen und Matrix-Felder abgerundet.

Erinner____lücken

Ziel dieses Beitrags ist es nicht, durch die Auseinandersetzung mit der Software AL und der SV, so schillernd wie diese in den letzten Jahren ob ihrer Beliebtheit scheinen, überraschende Erkenntnisse in Bezug auf die spezielle

221 Online unter: <http://www.musiker-board.de/threads/viele-anf%C3%A4nger-fragen-daw-samples-usw.587344/>, zuletzt geprüft am 30.03.2015.

222 Online unter: <http://www.musiker-board.de/threads/viele-anf%C3%A4nger-fragen-daw-samples-usw.587344/>, zuletzt geprüft am 30.03.2015.

223 Schwesinger, Borries (2007): *Formulare gestalten. Das Handbuch*, Mainz: Hermann Schmidt, S. 187.

Software zu generieren. Schon gar nicht geht es um eine Bewertung oder Rezension dieser Audio Workstation. Der Ansatz in dieser Technologie Formulare zu erkennen, soll auch nicht gleichbedeutend damit sein, hier würde eine anspruchsvolle These ganz neu erarbeitet. Überraschend ist vielmehr, wie wenig Beachtung der Analogie zwischen MusikmachDingen, ihren Oberflächen und Formularen trotz ihrer Offensichtlichkeit geschenkt wird. Trotz permanentem Umgang damit scheint eine Erinnerungslücke in Bezug auf das Erkennen der Musikformulare bei den Nutzenden zu klaffen (Amnesie). Aufschlussreich ist – und dieser Komplex sei nachstehend immer wieder umkreist –, dass trotz des allgemeinen Wissens darum, dass Anwendungssoftware uns mit Verwaltungsmetaphern umgehen lässt, in Bezug auf Audio-Software selten die Nähe zu Verwaltungsakten offengelegt wird. Verdeckt wird diese Praxis mit oder in den Oberflächen oder durch esoterisch und szene-typisch aufgeladene Kennzeichnungen wie eben «Live» oder «Session» oder Symbole, die den Nutzenden den Eindruck vermitteln sollen, sie würden in Schallplattenkisten wühlen statt in fast endlosen Listen.²²⁴

MusikmachDinge – und das ist an dieser Stelle nicht metaphorisch gemeint – sind in vielerlei Hinsicht aufgebaut wie Musikformulare. Wie die ausfüllbare SV-Tabelle sind sie filternde Lückentexte – sie sind es buchstäblich, wenn auch die Programmierungen und Schaltungen als Texttypen gelesen werden. Der Sozialphilosoph und Phänomenologe Jürgen Frese erklärt in seiner Theorie des Formulars:

«[D]as Formular [...] [kann] beschrieben werden als bereits teilweise ausgefüllte, dadurch inhaltlich stark vorgeprägte Struktur mit bestimmten Leerstellen, in die individualisierende Charakteristika, Daten und Fakten eingetragen werden können. Ein Formular ist mehr als bloß strukturelle Festlegung möglicher Erfüllungen, aber weniger als inhaltliche Determination.»²²⁵

224 Der Musik-Streaming-Dienst «Spotify» bezeichnet interessanterweise das Hören von Musik mit «Spotify» auch als «Session». Damit wird die aktive Dimension des Musikkonsumierens, aber auch des Auswählens und des Zusammenstellens von Playlisten betont. Playlisten-Erstellen wird zum Event (vgl. Papenburg, Jens Gerrit (2013): «Soundfile. Kultur und Ästhetik einer Hörtechnologie», in: *Pop. Kultur und Kritik*, Heft 2, S. 140–155, online unter: <http://www.uni-muenster.de/Ejournals/index.php/pop/article/view/1051>, zuletzt geprüft am 27.03.2015, hier S. 145).

225 Frese, Jürgen (1985): *Prozesse im Handlungsfeld*, München: Boer, S. 155.

Die Formulare funktionieren dann durchaus wie und mit Metaphern als rhetorische Figuren, bestimmen das Denken und sind handlungsleitend.²²⁶ Die AL-Oberflächen und die Zeichenebene der SV sind übersät mit Metaphern. Zu hantieren ist mit Stift, Ordern, Gliederungen und Tabellen. Ich möchte diese dennoch nicht als etwas «Un-eigentliches» analysieren, sondern als genau das, womit Nutzer*innen auch umgehen. Die Formulare sind auszufüllen: Häkchen setzen, Clips beschriften, formatieren, ordnen, duplizieren, konsolidieren, sammeln, sichern, zuweisen, Konten führen – auf einer ganz handfesten, praktischen Ebene werden im Musikproduktionsprozess in AL und selbstverständlich in allen anderen Digital Audio Workstations Verwaltungs- oder Bürotätigkeiten ausgeführt. Es bedeutet – digital oder nicht, Metapher oder nicht – zuallererst administratives Musikhören.²²⁷ Das ist in erster Linie offensichtlich kein Spaßkonzept und kein Pop-Hedonismus, sondern ein Arbeitskonzept.²²⁸ Der Begriffskomplex «Formulare und Improvisation» führt mich auffälligerweise in der Recherche immer wieder zu Fachliteratur des Projektmanagements und der Organisationsentwicklung – nicht zu ästhetischen Praxen wie Musik und Theater, genauso wenig wie etwa zur Musikwissenschaft.

Die Umkreisungen dieses Beitrags sollen zu einer Fragestellung führen, die die Programmierung oder Algorithmen des Sequenzers und der Loop-Tabellen nur mittelbar betreffen, unmittelbar aber auch kulturwissenschaftlich interessiert am Verständnis von Metaphern und Formularen ist:

226 Junge, Matthias (2010): «Einleitung», in: ders. (Hg.): *Metaphern in Wissenskulturen*, Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss., S. 5–11, hier S. 7.

227 Die Programmierung und das Editing sind nicht etwas anderes als administratives Musikhören, sondern wahrscheinlich noch eine gesteigerte Form dessen.

228 Ich gehe davon aus, dass nicht erst empirisch erhoben werden muss, dass die meisten Menschen eigentlich keine Lust darauf haben, Formulare auszufüllen. Finanzämter beispielsweise müssen manchmal sogar solche Bürger*innen zum Lohnsteuerjahresausgleich motivieren, die eine Steuererrückzahlung erwarten können. Vielleicht ist die administrative Form des Musikhörens auch der Grund dafür, dass sich so viele Electronic-Dance-Music-Produzent*innen mit sehr ernsthafter Miene in Musikmagazinen ablichten lassen. Sogar die Werbefotos von vermeintlichen Bankkundinnen beim Onlinebanking zeigen glücklichere Gesichter. Vielleicht liegt aber auch darin der Grund für die Übertragung des Live- und Session-Begriffs auf das Programm und eine Bedienungsfläche. Sie zielen auf die eigentliche Funktion der Metaphern selbst: Erfreuen und Emotionalisierung (vgl. Peil, Dietmar (2004): «Metapher» und «Metaphertheorie», in: *Metzler Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Weimar: J. B. Metzler, S. 450–451, hier S. 450).

Gibt es da keine Lücke mehr zwischen Mixer-Tabelle, Ordner, Audiofile, Stift, Presets, AL, SV auf der einen und Spontanem, Liveness, Session oder Improvisation auf der anderen Seite? Findet eine Aufhebung der Differenzierung Bildspender und Bildempfänger statt? Ist das Blättern in Ordnern keine metaphorische Vertauschung mehr mit Session oder Improvisation? Ist das Zeichnen oder Beugen einer virtuellen Hüll-, Sinus- oder Filterkurve in einer Matrix keine anders bewertete Praxis mehr als Bending oder Anschlagen eines Tones mit der Mundharmonika oder der Gitarrensaite? Noch einmal anders formuliert: Überbrückt das Einsetzen des Session-Begriffs in die Software AL eine Lücke zwischen etwas Lebendigem und Unbelebtem, wie es eine tradierte Möglichkeit der metaphorischen Übertragung ist? Wird durch die Herstellung eines aktiven Zusammenhangs über unterschiedliche Vorstellungen und Gegensätzlichkeiten hinweggetäuscht?²²⁹ Was bedeutet die sprachliche und praktische Vereinigung der Techniken «Sessionieren» und «Formularisieren» in einer Technologie?

Teil 1: Session als Verwaltungsakt oder die «globale Quantisierung»

Die Widersprüche, die sich im Komplex «Session und Verwaltung» abzeichnen, gleichen auf den ersten Blick denen zwischen den Funktionslogiken von Kunstsystemen und Verwaltungen oder Bürokratien. Von Kunstsystemen wird angenommen, dass auf Differenz zu anderen Werken gezielt wird, auf permanente Neuerung, fluktuierende Ordnungen – Geistesblitze sind erwünscht.²³⁰ Verwaltungen sind auf das Erfassen des Immergleichen ausgelegt.

Digital Audio Workstations und AL mit der SV im Besonderen erscheinen nach den allgemeinen wie den verwaltungswissenschaftlichen Definitionen im besten Sinne als Formulare. Die Funktionen von Formularen bestehen unter anderem darin, dass sie «weniger Schreibarbeit, geringere Einarbeitungszeit durch Wiederholung»²³¹ bedeuten. Inhalte werden in eine

229 Ebenda.

230 Tschacher, Wolfgang und Tröndle, Martin (2005): «Die Funktionslogik des Kunstsystems: Vorbild für betriebliche Organisation?», in: Timo Meynhardt (Hg.): *Selbstorganisation managen. Beiträge zur Synergetik der Organisation*, Münster: Waxmann, S. 135–152, hier S. 143, 147.

231 Online unter: <http://de.wikipedia.org/wiki/Formular>, zuletzt geprüft am 28.11.2014.

übersichtliche Ordnung gebracht und Arbeitsabläufe optimiert.²³² Die SV gleicht der idealtypischen Verwaltung: Sie wirkt wie ein überparteiliches Interface, so wie sie sich um den individuell ausgefüllten Inhalt nicht schert oder diesen nicht bewertet. Das AL Live-Konzept besagt, «Spuren enthalten Clips und *verwalten* den Signalfuss».²³³ Die Clip-Tabelle verfolgt effizient ein scheinbar neutrales Ordnungsprogramm, in dem das Audio-Material – wie auf Aktenrücken – symbolisch repräsentiert wird. Diese Repräsentationen sind wohlgermerkt «aufgeschriebenen Noten näher [...] als einer Audioaufzeichnung».²³⁴ Das heißt, AL und SV sind eher Aufschreibesysteme, Liniensysteme, die ausgefüllt werden können, als dass sie primär etwas mit Klanggeschehen oder Musik oder Session zu tun haben. Sie sind nicht die Musik selbst, sondern bieten «Ansichten» («Views»). Und diese, so soll gezeigt werden, sind auch keine Ansichten auf Musik, sondern bezeugen vielmehr Ansichten und Vorstellungen darüber, wie mit Musik umgegangen werden kann/soll.

Nachstehend sollen kurz und exemplarisch einige Merkmale genannt werden, warum die SV als Formular anzusehen ist:

Die SV ist eine recht starre Tabelle und wie ein Mehrkanalmischpult gestaltet. Wie beim Mixer werden Funktionen in waagerechte und senkrechte Zeilen gegliedert. Tabellensysteme bedeuten Übersichtlichkeit und «pragmatische Beständigkeit».²³⁵ Die SV-Tabelle ist ein optimal konzipiertes Formular: Es gibt kein Durchstreichen, kein Über-Ränder-hinaus-Schreiben, alles bleibt penibel übersichtlich. Wenn Unübersichtlichkeit droht, werden weitere Fenster aufgeklappt, die wieder neue Tabellen zum Vorschein bringen. Alles soll leicht zuzuordnen bleiben.

Für das saubere und schnelle Ausfüllen liegt immer ein «Stift» bereit: Der Zeichen-Modus-Schalter oben rechts in der SV ist zwar sehr klein dargestellt, aber enorm konsequent im Zusammenhang mit dem Formular mitgedacht. Das Zur-Verfügung-Stellen des Stiftes erinnert mich an die Kugelschreiber an Bank- oder Postschaltern, die mit einem kleinen Kettchen an Beschwerern befestigt sind – sie sollen immer zum Ausfüllen und Signieren griffbereit sein. Der Stift in AL kann zum «Zeichnen» von Hüllkurven, «Anticken» von Schlag-

232 Ebenda.

233 Online unter: <https://www.ableton.com/de/manual/live-concepts/>, zuletzt geprüft am 30.03.2015 [Hervorhebung JIW].

234 Ebenda.

235 Schwesinger, *Formulare gestalten*, S. 68.

zeugpulsen oder Tönen auf der Piano-Roll gebraucht werden. Sollen zum Beispiel für einen gleichmäßigen HiHat-Puls mehrere Kästchen hintereinander angewählt werden, so kann einfach mit dem Stift ein langer «Strich» über Zählzeitenfelder gezogen werden und alle Felder sind markiert.

Am linken Bildrand, aus «Ordern» wählbar, stehen die «Musikinstrumente», MIDI-Samples von Instrumentenklängen. Genauer auszuführen, wie diese Instrumentalstimmen in AL editiert werden (durch Tastatureingaben, MIDI-Kontroller und -Keyboards oder zum Beispiel mit dem oben genannten Stift), ist an dieser Stelle nicht sinnvoll. Für die Betrachtung der SV als Formular ist von Bedeutung, dass alle Instrumente im Prinzip auf die gleiche Weise bedient und in der Tabelle gleichberechtigt abgelegt werden können. Formulare zeichnen sich durch ihre Repetitivität aus und dadurch, dass sie stets mit den gleichen Eigenschaften zu nutzen sind.²³⁶ Nach Verwaltungsdenken kann damit gleichsam ein Sieg der Bürokratie über die Aristokratie festgestellt werden – Letzteres wird hier wörtlich mit «Herrschaft der Besten» übersetzt. Es gibt in diesen Programmen nicht mehr den*die beste*n Cellisten*in, Pianisten*in und so weiter. Alle Gewalt über alle (mindestens MIDI-)Instrumente ist delegiert an die Bürokratie: das Programm und die Verwalter*innen, die gleichzeitig Ausfüller*innen sind. Instrumentalspiel wird nach den rational-imaginierten Parametern des MIDI-Standards geregelt.

Im Hintergrund der SV kann die Arrangement View alles aufzeichnen. Diese Aufzeichnung ist gleichsam ein «Protokoll»²³⁷. Die SV ist in der Arrangement-Ansicht im Prinzip auf die Seite gekippt und jede Bewegung an Reglern in der SV kann in Zeitleisten festgehalten werden. Sie wird aber von Ableton nicht als Kontrollinstanz präsentiert, sondern als Serviceleistung inszeniert. Das leidige Protokollieren, das problematische Mitschreiben oder Aufzeichnen, weil nicht «werkgetreu», entfällt in diesem Programm, weil alles festgehalten wird. Automatisch und ganz leicht (ein Klick auf das Symbol mit den drei waagerechten Strichen am rechten Bildrand) kann die ganze Verhandlung (die Session) zur Wiedervorlage gebracht und alles kann rekonstruiert werden. Der gesamte Tathergang kann durch jede einzelne Spur rekonstruiert werden. Es ist in der Arrangement

236 Riemann, Walter (2001): *Wirtschaftsinformatik: anwendungsorientierte Einführung*, München, Wien: Oldenbourg, S. 275.

237 Vgl. Zitat vom Anfang des Kapitels.

View nicht das Gleiche sichtbar wie in der SV, aber es passiert digital absolut das Gleiche in beiden Ansichten – informatisch sogar dasselbe. Es ist demnach eigentlich nicht klar, warum das Eine einer Session eher nahe steht und das Andere als «Protokoll» bezeichnet wird. Die Arrangement View könnte genauso als SV bezeichnet werden und in den Clips wären Teilprotokolle schon in eine Tabelle eingeordnet und wie in ein Regal geräumt.

Das Versprechen: «Signalfluss»

Session in der SV ist, wie beispielsweise «cut & paste», eine Praxismetapher im Unterschied zu Dingmetaphern wie Desktop, Ordner, Mixer. Noch besser als zu klassischen Verwaltungselementen passt die SV damit zu neoliberalen Kreativtechniken und Konzepten wie beispielsweise offene Arbeitszeitkonten. AL produziert mit dem Programm für die Nutzer*innen weniger etwas Dinghaftes, sondern ein Versprechen – gleich Versicherungen oder Bankkonten.²³⁸ Borries Schwesinger schreibt in seinem Buch «Formulare gestalten» über die Willenserklärungen, die aus den Formularen erkennbar werden sollten:

«Dieses Versprechen materialisiert sich allein in einem Formular. Die Gestaltung von Versicherungspolicen, Kontoauszügen, Urkunden und Bescheiden ist damit Teil der Produktpolitik und kann zum vielbeschworenen Alleinstellungsmerkmal eines Unternehmens werden.»²³⁹

Ein zentraler Bestandteil des Versprechens in AL, an vielen Stellen auf der Firmen-Netzseite zu lesen, lautet «Signalfluss».²⁴⁰ Zahllose Texte, die in einem links unten eingefügten Info-Fenster der Oberflächen eingeblendet werden, beschwören dieses Versprechen: zum Beispiel Audiodateien modifizieren, sofort, «ohne hörbare Unterbrechungen» (vgl. Info zu Strg + Shift + I = Transiente einfügen). In einer kleinen Anzeige oben rechts auf dem Bildschirm zeigt AL die Prozessorbelastung in Prozentwerten an. Nutzer*innen können im Blick behalten, dass der Signalfluss nicht gestört wird. AL setzt auf Transparenz.

Zudem ist AL aufgeladen mit der Botschaft, alles sei da und vorbereitet und trotzdem können Nutzer*innen alles individuell anpassen und verän-

238 Schwesinger, *Formulare gestalten*, S. 50.

239 Ebenda.

240 Siehe beispielsweise <https://www.ableton.com/de/manual/managing-files-and-sets/>, zuletzt geprüft am 30.03.2015.

dern. Sobald ein Sound ausgewählt und ein Clip angeklickt ist – unter dem vielleicht auch noch gar keine MIDI-Datei gespeichert ist –, wird unter der Haupttabelle angeboten, zahlreiche Parameter zu modifizieren (Kurvenformen verändern, «shape», «transpose», «detune»). Die Modulations- und Modellierungsmöglichkeiten etwa der Presets werden derartig großzügig angeboten, dass es mir persönlich und wahrscheinlich vielen Anwendenden fast unangenehm sein wird, nichts umzustellen.²⁴¹

Der Eindruck einer Bevormundung durch das Programm wird – bewusst oder unbewusst ist dabei nicht wichtig – strikt vermieden. Ständig weisen AL und die SV in diversen Formen darauf hin, dass alles ausgetauscht oder beispielsweise eine automatisch eingerichtete Synchronisation, etwa des Arpeggiators, geändert werden kann. Oben (im «control bar») in der Mitte, gleich neben den Icons für Aufnahme und Start (im «transport panel»), gibt es ein prominent gesetztes Symbol, über das «Automationen reaktivieren» oder «Automationen anzeigen» gewählt werden kann.

«Das Bedienkonzept basiert dabei auf der Möglichkeit, Audioquellen in Echtzeit zu bearbeiten, neu zu arrangieren und mit anderen Quellen zu kombinieren. Dabei arbeitet Ableton Live nicht-destruktiv, d. h. sämtliche Editierungs- und Manipulationsprozesse des Materials lassen die Ursprungsdateien unberührt. Dies eröffnet dem Nutzer einen freien und experimentellen Umgang mit dem Audiomaterial, da jede Veränderung auch wieder rückgängig gemacht werden kann. [...] Der Session-Modus bietet dabei viele Möglichkeiten zum improvisierten Live-Arrangieren der verschiedenen Segmente [...]. Kleine Segmente (Loops) werden dabei umarrangiert und können frei mit Effekten und Filtern belegt werden. Da Ableton Live mit echtzeitbasiereten Timestretching-Methoden arbeitet, sind die Loops immer beatsynchron. Diese Funktion wird bei Ableton Live als «Elastic Audio» bezeichnet. Ein Loop-Sample wird dadurch automatisch auf die richtige Geschwindigkeit verlangsamt oder beschleunigt, ohne dass sich dabei die Tonhöhe verändert. [...] Durch extreme Einstellungen können dabei bewusst experimentelle Klangeffekte erzielt werden. [...] Sogar rhythmisch variierende Songs können in ein festes «Grid» gesetzt werden. [...] Die originären Songstrukturen des Medienmaterials werden dabei aufgelöst und zu einem Patchwork rekombiniert. Da

241 Als Gegenthese zu dem von DJ und Laptop-Performenden hochgehaltenen Ehrenkodex, Presets können verwendet werden, so sie signifikant transformiert wurden (Butler, Mark J. (2014): *Playing with something that runs. Technology, improvisation, and composition in DJ and laptop performance*, Oxford: Oxford Univ. Press, S. 15), sei behauptet, dass manche MusikmachDinge als Aktanten die Bearbeitung der Presets penetrant einfordern.

sämtliche Bearbeitungsprozesse in Echtzeit während des Abspielens ablaufen können und die Software dabei die Aufgabe des Beatmatching übernimmt, kann der DJ sich ganz auf den kreativen Prozess konzentrieren. [...] Zwischen beliebig vielen Audioclips kann dabei frei umhergeschaltet werden und der Komplexität des Arrangements sind dabei (fast) keine Grenzen gesetzt, so lange der DJ die Übersicht behält.»²⁴²

Die Funktion oder Einstellungsmöglichkeit in der Clip-Bearbeitung, die Audiogestalten in einen «Grid» einzupassen, und Timestretching-Funktionen (in AL auch «warping» genannt),²⁴³ sind nicht nur bedeutungsleere Algorithmen. Es sind zentrale Versprechen und diese sind das eigentliche Produkt.

Über oder hinter dem Signalfuss- und Kombinationsversprechen steht das Ideal oder Begehren oder die Kulturtechnik «Synchronisation».²⁴⁴ Der in diesem Zusammenhang relevante AL-Befehl «globale Quantisierung»²⁴⁵ kommt in seinem Duktus doch eher einer kulturimperialistischen Variante der Kulturtechnik «Synchronisation» nahe oder einer übersteigerten bürokratischen Phantasie als der oben zitierten «freien», «experimentellen» Idee einer Session und Improvisationen, denen «(fast) keine Grenzen» gesetzt werden.²⁴⁶

Tabellen-Logos für Liveness und Session

Ableton hat die Rolle der Gestaltung der Formulare für das Image (der Firma und der Software) auf keinen Fall unterschätzt. Werte, Ziele, Qualitäten werden deutlich vermittelt. Interessant ist auch der Produktbeiname, der eine Differenzierung zwischen Liveness als allgemeine performative Praxis und der speziellen Software verwässert. In der Kommunikation der Firma wie auch von vielen Nutzenden ist in Bezug auf die Software nur noch schlicht von «Live» die Rede und – bewusst oder unbewusst – zielt diese Namensgebung auf einen deonomastischen Effekt, der den Produktnamen, weil gleichgesetzt mit der allgemeinen Musikpraxis, fast allgegenwärtig macht. Der Effekt ist ein ähnlicher wie bei dem Verb «googeln», das heute

242 Wendlandt, *Digital Djing*, S. 82–84.

243 Online unter: <https://www.ableton.com/de/manual/audio-clips-tempo-and-warping/>, zuletzt geprüft am 30.03.2015.

244 Kassung, Christian; Macho, Thomas (2013): «Einleitung», in: dies. (Hg.): *Kulturtechniken der Synchronisation*, München: Wilhelm Fink, S. 9–21, hier S. 10.

245 Zum Terminus «Globale Quantisierung» siehe <https://www.ableton.com/de/manual/launching-clips/>, zuletzt geprüft am 30.03.2015.

246 Siehe Wendlandt-Zitat oben, hier S. 84.

für das Recherchieren mit Suchmaschinen im Internet steht. Bei AL und SV werden Assoziationen allerdings umgekehrt von allgemeinen Musikpraxisbegriffen aus in Richtung des Produktnamens in Gang gesetzt.²⁴⁷

Ich möchte die auf eine Art banale, weil selbstverständliche Prognose wagen, dass die Praxis des Ausfüllens der Formulare AL und SV recht bald überhaupt keine Irritation mehr auslösen wird, wenn es um Liveness und Session geht. Unter Laptop-Performenden tut es das schon lange nicht mehr. Manche Musiker*innen, die die Anerkennung ihrer virtuellen Leistungen im Spiel sogenannter akustischer Instrumente weiter gesichert wissen wollen, bezweifeln vielleicht noch, dass das Umgehen mit der Digital-Audio-Workstation Liveness bedeutet und eine Sitzung einer einzelnen Person an einer solchen eine Session sein soll. AL und SV sind und werden immer mehr auch ein A-Priori des Live Gigs und der Session – und das längst nicht mehr nur in Electronic-Dance-Music-Kontexten. Live oder Session wird in vielen Bereichen wie beispielsweise dem Theater stattfinden, wenn AL «hochgefahren» ist.

Die Gleichsetzung der Produktnamen mit den allgemeinen Musikpraxen «live spielen» und «Sessions spielen», dürfte gerade wegen – nicht trotz – der allem zugrunde gelegten Kulturtechniken/-technologien, den Skalen, Tabellen und Formularen, den Aufzeichnungen nicht zu hinderreich sein, denn diese sind die zentralen Synchronisierungsinstrumente. Nicht ohne Grund hat die Firma Ableton als Logo zur Wiedererkennung eine minimalistische Darstellung von zwei Tabellen gewählt: vier Striche senkrecht neben vier Strichen waagrecht. Auf den Arbeitsoberflächen SV und Arrangement View symbolisieren vertikale Striche in einem Kreis die SV, drei horizontale Linien in einem Kreis die Arrangement View. Ältere Programmversionen hatten dieses Logo noch nicht, sondern eine abstrakte Darstellung eines Drehpotentiometers, der immer noch typisches Element der Oberflächen ist, aber eben nicht zentrales.

Insgesamt setzt das Oberflächendesign von AL auf Minimalismus. Vom Design ist vielleicht auf eine Nähe zu Musikstilen zu schließen, für die die Software zunächst gemacht wurde, beziehungsweise sind die ersten Ent-

247 Eine Vielzahl von Digital Audio Workstations trägt den Begriff «Studio» im Namen, so zum Beispiel «Bitwig Studio», «FL Studio», «Magix Music Studio», «SAW Studio» oder Software trägt oftmals den Beinamen «Tool». Für eine Live-Medienpraxis, die über den Namen assoziiert werden kann, finde ich neben «Ableton Live» zurzeit nur die Software «Digital Performer» und «GarageBand», wobei letztere als kostenlos mitgelieferter Teil der iLife-Programmpalette von Apple eher als Home-Recording-Tool und Band-Ersatz vorgestellt wird.

wickler*innen von AL Aktivist*innen in Bereichen von Electronic-Dance-Music. Jenseits dessen ist interessant am minimalistischen Design der SV, dass es so weit in den Hintergrund tritt, dass die Oberfläche etwas Ausstellungsraumartiges behält. Klar ist trotz aller Button, Fader und Kästchen, dass da noch etwas hineingestellt werden muss.²⁴⁸ Der graue Hintergrund lenkt den Blick auf das noch auszufüllende Formular. Die SV ist ein typisch gestalteter zeitgenössischer Arbeitsplatz. Sehr passend ist die Feststellung der Kulturosoziologin Sophia Prinz, die über die an Galerien erinnernde Gestaltung von Büros schreibt:

«In diesem Setting wird das kreative Arbeitssubjekt also eher im Sinne der klassischen bürgerlichen Ästhetik als ein quasi-körperloses, kognitives Wesen adressiert, dessen kreative Energien aus einer sinnlichen Neutralität erwachsen.»²⁴⁹

Ganz im Sinne des Paradigmas des postmodernen Bürodesigns erscheinen AL und SV als «cableless», «nomadic» oder «non-territorial office».²⁵⁰ Die SV spiegelt die minimalistische Flexibilität, ganz im Unterschied zu Software wie Propellerheads Reason, deren anfängliche Beliebtheit (um 2002) heute stark nachgelassen hat. In Reason und dem Vorgänger ReBirth werden virtuelle (Retro-)Tools (zum Beispiel Simulationen von analogen Roland-Synthesizern) virtuell verkabelt. Reason ist eine Software, die noch auf die visuelle Simulation von kompletten Studioumgebungen mit einem virtuellen Rack setzt, in dem Effektgeräte, Drum-Computer und so weiter wie Hardware-Komponenten übereinandergestapelt werden. Selbstverständlich ersetzt die virtuelle Verdrahtung das Klinkenkabel für Fetischisten ohnehin immer nur unbefriedigend,²⁵¹ aber diese Gestaltungsform, die auf klas-

248 Die Programme MAX/MSP oder Pure Data mit ihren weißen Hintergründen lassen ihre Objekte buchstäblich in einer Art White Cube erscheinen.

249 Prinz, Sophia (2012): «Büros zwischen Disziplin und Design. Postfordistische Ästhetisierungen der Arbeitswelt», in: Stephan Moebius und Sophia Prinz (Hg.): *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, Bielefeld: transcript, S. 245–271, hier S. 263.

250 Ebenda.

251 Inzwischen gibt es die Netzseite <http://www.rebirthmuseum.com/> (zuletzt geprüft am 30.03.2015), die ein hochinteressantes Format einer Art Erinnerungskultur zweiter Ordnung darstellt, denn Propellerhead unternimmt damit Anstrengungen, die Software, die digitale Simulation bedeutete, ganz analog zu Roland-Geräten der 1970er und 1980er Jahre zu fetischisieren.

sische Studioeinrichtung setzt und nicht auf absolute Beweglichkeit, wird auf Dauer nicht mit minimalistischen Tabellen konkurrieren können.²⁵²

Panoptische Diagrammatik der Session View

Die SV ist eine rationalistische, panoptische Tabelle. Alle Clips, die die gespeicherten Audio- oder MIDI-Files referenzieren, können scheinbar gleichzeitig überblickt werden. Die Tabelle bietet die optimalste Übersicht über die Zellen, in denen unterschiedliche Klangereignisse als Datensätze nach den gleichen Konformitätsregeln kontrolliert werden können. Die Tabelle ist fett umrandet, sodass für Nutzer*innen der Eindruck entsteht, sie würden in das Innere eines Kastens gucken. Werden die einzelnen Clips angeklickt, klappt unter dem Kasten ein weiterer auf. Nutzer*innen schauen nach dem Klick auf den Clip also wörtlich *unter* dem Clip nach. Der Eindruck entsteht, der Mensch schaue immer tiefer in das Innere und Erbgut der Klanggestalten.

AL nutzt die praktischen Vorteile digitaler Formulare: Angezeigt werden in Tabellen, Untertabellen und Diagrammen nur momentan interessierende Informationen.²⁵³ Dabei erscheint die Anordnung der Clips, also die Bedeutsamkeit der referenzialisierten Klanggestalten, relativ hierarchiefrei. Nur die Spalten bekommen in der obersten Zelle eine Kategoriebezeichnung wie MIDI oder Audio oder einen Instrumentennamen. Die Zeilen der Tabelle, die in AL sogenannten «Szenen», sind nicht codiert. Das Lesen und Kontrollieren von links nach rechts und von oben nach unten ist also nicht zwingend vorgegeben. Der Vorteil des Diagramms liegt darin, dass es viele Einstiegsmöglichkeiten in es hinein erlaubt.²⁵⁴ Einleitend formulierte ich, dass die SV in der Anlage nicht als Spaßkonzept, sondern als Arbeitskonzept erscheine. Nach Astrit Schmidt-Burkhardts Thesen zur «Kunst der Diagrammatik» (2012) ist diese Deutung zu relativieren, denn sie stellt fest, dass die offene Lesbarkeit von Diagrammen Betrachtenden die «intellektuelle Interpretationshoheit» einräume.²⁵⁵

252 Als sogenannte Plug-Ins, oftmals von Nicht-Firmenmitgliedern entwickelt, taucht die Simulation von analogen Apparaten in AL wieder auf. Die Brechung mit dem Design der AL-Oberflächen ist optisch meistens überdeutlich.

253 Schwesinger, *Formulare gestalten*, S. 208.

254 Schmidt-Burkhardt, Astrit (2012): *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, Bielefeld: transcript, S. 28.

255 Ebenda, S. 9.

«Schaubilder erweisen sich [...] als benutzerfreundlich. Das ist der Grund, warum die Lektüre von Diagrammen so befriedigt.»²⁵⁶

Auch Matthias Bauer schreibt in seiner Einleitung zu seinem Buch *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*:

«Und deshalb liegt der Clou der Diagrammatik darin, dass man anhand einer Konfiguration, die bestimmte Verhältnisse oder Zusammenhänge *anzeigt*, verschiedene Rekonfigurationen *durchspielen* kann.»²⁵⁷

Diesen gefallenden, beruhigenden bis entzückenden Modus unterstützt die SV auch, indem sie als gut konzipiertes Formular den Nutzenden hilft, nichts falsch zu machen. Die SV lässt sie zumindest von Seiten des Programms nichts falsch machen, denn nur die Informationen können eingetragen werden, die das Formular zulässt.²⁵⁸ Eine Audioaufnahme lässt sich nicht fälschlicherweise einfach in eine MIDI-Spur «ablegen», es sei denn, der explizite Befehl dazu wird in einem Extraschritt gegeben. Beigemischte, errechnete künstliche Hall- und Echofahnen klingen, auch nachdem das Abspielen der Tonspuren ruckartig abgebrochen wurde, noch natürlich wirkend nach. So wird eine harmonische Synchronisation im Wechsel zwischen Tracks erzeugt.

Aufgeklappte Fenster mit den Möglichkeiten zur Modulierung/Modulation und Ähnlichem erscheinen fast wie ein freundlicher Fragebogen, auf dem sich auf festen Skalen Wünsche einstellen lassen. Die Regler können wie sogenannte Emoticons betrachtet werden: «Gefällt die Einstellung eher so oder lieber so?». Da zum rationalen Erscheinungsbild aber eine solche subjektive Geschmacksabfrage nicht passt, werden Angaben zu so unklaren Parametern wie «Colour» oder «Stiffness» auch in Prozentzahlen gegeben und nicht mit Emoticons abgefragt. Die pseudo-technisierten Regler sind vereinfachende Veranschaulichungen von komplexeren zugrunde liegenden Programmierungen, die aber dennoch mathematisch daherkommen und die Nutzer*innen nicht völlig unwissend dastehen lassen.

256 Ebenda, S. 29.

257 Bauer, Matthias (2010): «Einleitung» in: ders. und Christoph Ernst (Hg.): *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript, S. 9–16, hier S. 14.

258 Jede*r kennt die Situation, dass Formulare auch nicht gut konzipiert sein können, weil nicht klar ist, ob zum Beispiel der Eigenname über einer eingezeichneten Linie oder darunter einzutragen ist, oder weil nicht sofort klar ist, ob zuerst der Vor- oder erst der Nachname auszufüllen ist.

Technobilder

Hüllkurven lassen sich mit Drag & Drop-Bewegungen verbiegen, es kann umgeschaltet werden zwischen Sägezahn oder Rechteckkurven, Noten oder Audiofiles lassen sich von einem Feld ins nächste verschieben und so weiter. Das alles lässt sich in AL durchführen, auch ohne nur ein vages Verständnis davon zu haben, was technisch oder auch musikalisch passiert. So sehr mit immer weiter aufklappbaren Fenstern auch der Eindruck erweckt wird, dass Nutzer*innen den Umgang mit dem Programm beherrschen, die Formung der Klänge kontrollieren oder dass sie sich tief in der Technologie und Schaltung bewegen, so sind es doch nicht die «Innereien». Es sind immer wieder gestalterische Elemente, mit denen sie umgehen. Es ist, wie Andreas Fickers schon entlang der Stationsskalen von Radiogeräten aus den 1920er Jahren erklärt, eine «Benutzerillusion[, die] mit einer entsprechenden ›Oberflächenphilosophie‹ auf Seiten der Gestalter und Designer»²⁵⁹ einhergeht.

Minimalistisch und gleichzeitig technisch, informatisch, mathematisch daherkommend, in Koordinatenkreuzen ohne Angaben von Einheiten, in genauen Prozentanteilen von irgendeinem Viel und Nichts bleibt – wie immer in Anwendungssoftware – die Programmierung verborgen. AL, wie so viele Musikbearbeitungsprogramme, erscheint damit einerseits wörtlich sachlich, apparativ, als Mischpult mit weiteren Reglereinheiten und gleichzeitig ent-technisiert. Das Versprechen des Intuitiven, des Ununterbrochenen, des Flows ist nur auf Grundlage des Standardisierten, Normierten und Konventionellen einzuhalten.²⁶⁰

Andreas Fickers zeigt am Beispiel des Radios und dessen Massenverbreitung, dass es bei der Einführung der Senderskala und der Werbung für selbige darum ging, das Radio, über die Amateurfunker hinaus, Frauen und Kindern zugänglich zu machen. Gleichzeitig wurde das Radio-Design weiterhin in der typischen massenindustriellen Produktionsästhetik gehalten.²⁶¹ Nicht zu offensichtlich für Amateur*innen und Dilettant*innen erscheint AL heute weiter anwendungstechnisiert in einer massenindustriellen Produktionsästhetik wie zu Beginn des 20. Jahrhunderts. Einer der

259 Fickers, Andreas (2007): «Design als ›mediating interface‹. Zur Zeugen- und Zeichenhaftigkeit des Radioapparates», in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, S. 1–15, online unter: onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1002/bewi.200701252/pdf, zuletzt geprüft am 27.03.2015, pdf S. 5.

260 Ebenda, S. 8.

261 Ebenda.

Ableton-Firmenchefs und ersten Entwickler, Gerhard Behles, macht in einem Interview deutlich, dass ihm nur bedingt daran gelegen sei, AL unterkomplex anzubieten:²⁶²

«Man muss mit dem Mythos aufräumen, dass Musik machen [sic!] etwas Einfaches sei. Das Gegenteil ist der Fall, es ist schwierig. Live ist auch schwierig. [...] Ein Instrument zu erlernen, ist nach wie vor nicht einfach.»²⁶³

Diese Haltung schlägt sich dann im Design der Oberflächen nieder, das an professionelle, stark technisierte Umgebungen angepasst ist und gleichzeitig anwendungsorientiert bleibt. Behles erzählt:

«Wir haben uns mit Prozessen im Operationssaal oder auch in der Luftfahrt auseinandergesetzt. Wie wird dort mit kritischen Situationen umgegangen und wie sieht das User-Interface dabei aus?»²⁶⁴

Entsprechend dieser Aussage lässt sich gut nachvollziehen, was Nutzer*innen in AL sehen. Die Anzeigen in einem Cockpit sind nicht die Flugtechnologie selbst, sondern bilden ab oder bieten ausgewählte Teilinformationen über das, was die Flugtechnologie tut. Die AL-Oberflächen sind das, was Vilém Flusser als «Technobilder» und «Bilder zweiten Grades» bezeichnet.²⁶⁵ Die Medienwissenschaftlerin Sabine Ottjes kennzeichnet diese wie folgt:

«Sie sind Einbildungen, Abbilder von Begriffen, Modelle für Mögliches oder Sein-Sollendes, sie machen uns die hermetisch gewordenen Texte wieder vorstellbar und übersetzen die abstrakt-opaken Wissenschaftstexte wieder ins Bildlich-Konkrete.»²⁶⁶

262 Kim, Ji-hun (2013): «Ableton. Larger than Live», in: *De:bug. Elektronische Lebensaspekte*, 01./02.2013, Nr. 169, S. 24–29, hier S. 27.

263 Ebenda.

264 Kim, Ableton. Larger than Live, S. 26.

265 Flusser zitiert nach Ottjes, Sabine (2007): *Tonspuren. Eine medientheoretische Ästhetik der Musik*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät, Münster, S. 146.

266 Ebenda.

Teil 2: Wissen ausblenden und trotzen

In der vorangestellten Abhandlung ist die SV als Formular gekennzeichnet. Der Argumentationsweg, auf dem der Text bis hierhin schreitet, soll zu einer Widersprüchlichkeit zwischen der Gestaltung des Formulars SV und der musikalischen Praxis des Session-Spielens führen. Ich inszeniere Folgendes: Das steife, eckige, bürokratische Monster hinter der falschen Maske scheint ungeeignet für spontanes, freies oder improvisierendes Spiel. An dieser Stelle soll nun eine argumentative Wende eingeleitet werden, die diese Suggestion zwar nicht vollständig aufgibt, aber behauptet, dass gerade in dem Formularhaften und gerade in der Verdeckung von Wissen die Möglichkeiten zum Session-Spiel liegen. Das meint nur auf einer *nebensächlichen* Ebene die These, dass das freie Spiel in einem engen Verhältnis zu Regeln steht. Nachfolgend soll vielmehr auch auf der *sächlichen* Ebene, die bis hierher im Zentrum stand, gezeigt werden, dass das Formular die Voraussetzungen für Session schafft.

Das wohltemperierte Audiofile

Die Zeichen in der SV sind Phrasen oder die sogenannten Clips. Sie können mehr sein als nur ein Phonem oder zum Beispiel nur ein Schlag einer Snare oder einzelne Claps. Sie können auch noch weniger sein, zum Beispiel ein kurzes Störgeräusch.²⁶⁷ Die erste Oberfläche der SV funktioniert durch Verzicht auf die Abbildung des Klang- oder Geräuschgeschehens in einer analogen oder Analogie simulierenden Form (zum Beispiel Amplitudendarstellung). Die SV-Haupttabelle bildet nicht ab, was die Clips «beinhalten», beziehungsweise bildet sie alle Phrasen oder auch nur kürzeste Signale gleich ab – in Form einer Zelle. Das Hörbare ist im Formular vom Sichtbaren völlig getrennt. Deshalb können oder müssen, so Nutzer*innen sich erinnern möchten, die Clips auch beschriftet werden oder ihnen werden Farben zugewiesen. Die Clips haben sogar noch weniger mit dem Hörbaren zu tun als Musiknotationszeichen. Es sind nicht einmal Anzeigen der

267 In den Sample-Packs zur AL-Suite-Version werden Clicks und Glitches gleich mitgeliefert.

Schaltstellungen von Musiksemaphoren.²⁶⁸ Sie referenzieren lediglich das Vorhandensein musiknotationeller Stimmen/Daten.²⁶⁹

Im Unterschied zu Noten- oder Griffschriften suggeriert das Clip-Diagramm nichts Musikalisches mehr. Weder werden Dynamiken, Tonhöhen, Intervalle oder Temperierungen als Darstellung versucht, noch sind Zeitauern oder Tempi unmittelbar im einzelnen Clip angezeigt. Die Erfassung im Clip suggeriert eine globale Wiedergabetreue, weil sie die (musikalischen) Gestalten scheinbar nicht in Einzelelemente zerlegt, sondern die Gesamtheit der Informationen von MIDI-Spuren oder sogar gesamte Audiospuren, so wie sie im «Original» aufgenommen sind, weiter speichert und wiedergeben kann.

Die SV hat im Unterschied zur Arrangement View den Vorteil, dass die zeitlichen Verläufe und Dauern einzelner und gemischter Gestalten und Spuren ignoriert werden können und einzelne Clips schlicht als Kästchen visualisiert werden. Diese Idee ist im Prinzip nicht neu, denn letztlich sind auch bei einer Schallplatte «Pausen» zwischen Songs und Tracks sichtbar. Auf Schallplatten ist die Spirale zwischen Stücken nicht so eng gedreht wie in den Hörstücken und so lässt sich an dem Engstand der Rille erkennen, wo beispielsweise ein Lied aufhört und das nächste anfängt. Wenn die Visualisierung von Track-Anfängen als Fortschritt verstanden wird, ist eine interessante Dynamik zu erkennen: Wachswalzen oder zum Beispiel Schellackplatten boten diese Funktion der Sichtbarmachung an, Tonbänder oder Kassetten hingegen nicht (Tonbänder sind gleichsam Tonspurstrecken, die durchgehört oder gespult werden müssen).²⁷⁰ Sequenzer-Programme boten diese Funktion wieder an, aber vor allem bei langen Tonspuren in sehr unübersichtlicher Weise (Amplitudendarstellungen, Spektrogramme), so wie in der Arrangement View von AL deutlich wird. Die SV bietet schließlich nur noch die Visualisierung von Clips als Fenster an und verzichtet darüber

268 Vergleiche zu diesem Bild des «Musikverkehrs» und seiner Instanzen (Signalanzeigen, Verkehrsmittel, Verkehrswege, Verkehrsteilnehmer und andere) Fabian, Alan (2014): «Foucaults Archäologie, informierte Musikanalyse und Musikmedienarchäologisches zu Musiknotaten», in: Andreas Holzer und Annegret Huber (Hg.): *Musikanalysieren im Zeichen Foucaults*, Wien: Mille-Tre-Verl., S. 110–137, hier S. 135.

269 Ebenda.

270 Schröter, Jens (2013): «De- und Resynchronisationsketten. Die Schicksale des Plattenspielers», in: Christian Kassung und Thomas Macho (Hg.): *Kulturtechniken der Synchronisation*, München: Wilhelm Fink (Kulturtechnik), S. 367–385, hier S. 381.

hinaus auf den analogen Trick der scheinbar komprimierten Tonspurlänge durch die Aufzeichnung in Spiralforn auf Walzen und Schallplatten.

Die Transformation von Informationen in der SV funktioniert in ähnlicher Weise wie die in den letzten Jahrzehnten so häufig als Beispiel angeführte Londoner «Tube Map» (1933) von Harry Beck, der eine topografische Karte in ein «topologisches Diagramm» übersetzte.²⁷¹ Beck erkannte, dass nicht die topografische Abbildung der Stadt das Wichtigste ist, um sich auf dem U-Bahn-Plan zu orientieren, sondern die Verbindungen und wichtigen Umstiegspunkte.²⁷² U-Bahn-Pläne decken sich heute nicht mehr absolut mit Stadtplänen. Sie ignorieren z. T. geografische Informationen, Formen der Stadt mit Häusern, Straßen und Parks, um vor allem, einem Schaltplan gleich, Verbindungslinien übersichtlich abzubilden. Die Linien biegen sich möglichst in gleichen 90- oder 45-Grad-Winkeln. Die Stationen sehen, abgesehen von besonderen Umstiegspunkten, alle gleich aus. Sie werden mit Namen gekennzeichnet und Linien mit Farben. In ganz ähnlicher Weise funktioniert die SV. Für die Verknüpfung verschiedener Clips sind zunächst nicht die tatsächliche Gestaltungsform, oder Tonspurenverläufe von Bedeutung, sondern vornehmlich Startpunkte und entsprechend Möglichkeiten zur Vereinheitlichung/Veränderung von Tempi (bpm) und Tonhöhen.

Dieser Schritt der scheinbaren Gleichmachung oder Simplifikation, der uns immer wieder im AL-System begegnet, ermöglicht tatsächlich Session. Egal ob Audio- oder MIDI-Spur, ein kurzes Glitch-Sample oder eine lange harmonische Phrase, über alles wird eine systemeigene Semantik gelegt und eigentlich wird dann mit dieser gearbeitet. Sie «funktioniert» für die Session deshalb, weil die Audio-Zeichen eigentlich keine Rolle mehr spielen. Dass eigentlich mit einer darüber gelegten Semantik, mit eigenen Meta-Parametern gespielt wird, lässt sich unter anderem dadurch zeigen, dass Handlungsschritte in einer Session auch mit «leeren» Clips vollzogen werden könnten.

Musikwissenschaftlich und musikgeschichtlich müsste im Zusammenhang mit Algorithmisierung, Quantisierung, Timestretching- und Tuning-Machenschaften solcher Software auch von einer neuen Form der «Temperierung» gesprochen werden. Es ist, zumindest aus eurozentrischer Sicht, wieder eine epochale Form der Stimmung. Es ist die digitale Stim-

271 Gießmann, Sebastian: «Synchronisation im Diagramm. Henry C Beck und die Londoner Tube Map von 1933», in: Christian Kassung und Thomas Macho (Hg.): *Kulturtechniken der Synchronisation*, München: Wilhelm Fink, S. 339–364, hier S. 341.

272 Ebenda, S. 356.

mung von Audiodateien, um möglichst viele von ihnen in einem Zusammenhang spielbar zu machen. Clips werden nicht klassifiziert,²⁷³ sondern systematisiert. Durch das ähnlich gemachte Einlesen und Einspielen der Klanggestalten, durch die Reduktion von Differenzen können die Audiodateien in Beziehung zueinander gesetzt werden.

Das Einpflegen im Diagramm, das oben als typischer Verwaltungsakt des Ordnung-Schaffens erkannt wird, ermöglicht durch den Abbau von Komplexität also Session oder wie Astrid Schmidt-Burghardt in *Die Kunst der Diagrammatik* schreibt: «Ausblendung führt zu Erkenntnissen».²⁷⁴ Die Session mit SV ist möglich, weil sie die Samples, Phrasen, Klänge, Töne, Beats, Sounds nicht nur in einer eigenen Ansicht (vgl. zum Beispiel Notation), sondern nach eigenen sogenannten «warping»- oder «beat detecting»-Algorithmen erfasst, die sich um die musikalischen Gestalten selbst einfach nicht mehr besonders intensiv scheren müssen – nicht um ihre Form und schon gar nicht um ihnen zugewiesene Bedeutungen. Für den Fluss der Stimmen, die in den Clips «geparkt» sind, gelten die Verkehrsregelungen des Programms.²⁷⁵ AL fährt 1.1.1., also den ersten Schlag im ersten Takt eines Clips, auch als erstes ab. Nutzer*innen können 1.1.1. zwar nach Belieben verschieben, aber sie folgen damit eigentlich der AL-Regel, dass 1.1.1. zuerst abfährt. Die Nutzung von AL findet überhaupt statt, weil AL zur Durchsetzung diese Regel entwickelt hat. Das System verweist und spielt vor allem auch mit sich selbst.

Da die SV in den Transformationseffekten durchaus mit dem Beck'schen London-Underground-Diagramm vergleichbar ist, lässt sich die folgende Frage, die Sebastian Gießmann in Bezug auf die «Tube Map» stellt, auch in die Richtung der SV stellen:

«Für die Geschichte von Kulturtechniken der Synchronisation wirft dies die Frage auf, ob Synchronizität nicht nur durch Einschreibung in diagrammatische Strukturen lesbar ist, sondern teilweise überhaupt erst durch Diagramme zwischen Bild, Schrift, Zahl, Weg und Zeit erzeugt wird».²⁷⁶

Für Gießmann organisiert erst die Notation eine Form der Synchronisation, die in vielerlei Hinsicht, nicht nur in Bezug auf Timing, sondern auch

273 Eine Kategorisierung findet höchstens in MIDI- und Audiospuren statt, und auch diese wird relativ, weil die Umwandlung von Audio- in MIDI-Dateien und Umgekehrtes möglich ist.

274 Schmidt-Burghardt, *Die Kunst der Diagrammatik*, S. 30.

275 Fabian, «Foucaults Archäologie, informierte Musikanalyse», S. 135.

276 Gießmann, «Synchronisation», S. 345.

auf sozio-ökonomischer Ebene, zuvor nicht möglich war.²⁷⁷ Das vereinheitlichende und umfassende Diagramm erzwingt Synchronisation beispielsweise an den Stellen, die zuvor noch als eigene Unternehmen mit eigenen Plänen, Schaltungen und Normierungen agierten. Das Formular SV organisiert erst, dass Session möglich wird.

Ein zentrales Element der Session und auch der Improvisation, das Unvorhersehbare oder die Überraschung, generiert die SV also dadurch, dass die Clips nicht zeigen oder verraten, was dahinter zu hören ist. Sehr interessante Effekte sind zu erleben, sobald mehrere menschliche Akteur*innen und elektronische MusikmachDinge wie die SV interagieren. In eigener elektronischer Band-Praxis erlebe ich nicht selten, dass wir menschlichen Akteur*innen nicht mehr wissen, von welcher Quelle bestimmte Sounds herrühren, weil keine zum Klanggeschehen analogen Visualisierungen mehr existieren. Das sind sehr überraschungsvolle Momente, in denen wir zum Beispiel erst durch rhythmisches Probieren an Reglern herausbekommen müssen, wer von den menschlichen Mitgliedern auf welche Sounds oder Beats gegebenenfalls Einfluss nehmen kann.

Die Form und *Informiertheit* des Audiomaterials und dessen Organisation weisen demnach nicht mehr das Analoge einer klassischen Session auf.²⁷⁸ Session mit der SV und wahrscheinlich vielen anderen digitalen Produktionstechniken ist demnach in jedem Fall nicht mehr, was sie einmal war. Der Begriff «Session» ist nur bedingt übertragbar auf das spontane Spiel mit Clips beziehungsweise wird damit die Notwendigkeit der Transformation des Verständnisses von Session deutlich.

Instant Session – von Fertigkeiten und Fertig-keiten

Wenn Session üblicherweise auch mit spontanen musikalischen Einfällen in Verbindung gebracht wird, ist mutmaßlich deshalb ein anderes Verständnis von ihr im Zusammenhang mit der SV notwendig, weil ein Rückgriff auf vorbereitetes Audiomaterial stattfindet. Der Medienwissenschaftler und Audioforscher Rolf Großmann findet für Musik, die so gestaltet wird, auch die treffenden Bezeichnungen «halbfertige Musik» und «Repro-

277 Ebenda.

278 Vergleiche zur arbiträren Codierung Großmann, Rolf (2005): «Wissen und kulturelle Praxis – Audioarchive im Wandel», in: Peter Gendolla und Jörgen Schäfer (Hg.): *Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 239–255, hier S. 243.

duktionsmusik».²⁷⁹ Tatsächlich ist die Frage nach dem Grad des Fertighabens im Kontext von Sessions bedeutsam. Die oben stehende vorsichtige Formulierung über die *mutmaßliche* Notwendigkeit der Veränderung des Verständnisses ist in der Annahme begründet, dass Session immer schon der Mix aus teilfertiger Musik war. Paul Berliner schreibt im Epilog seines Buches *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*:

«This simplistic understanding of improvisation belies the discipline and experience on which improvisers depend, and it obscures the actual practices and processes that engage them. Improvisation depends, in fact, on thinkers having absorbed a broad base of musical knowledge, including myriad conventions that contribute to formulating ideas logically, cogently and expressively.»²⁸⁰

Der Rückgriff auf eine große Vielfalt an gespeicherten Formen oder genauer das Sich-Erinnern an Klang-, Rhythmus- und Körperbewegungen für Improvisation im Jazz bedeutet meines Erachtens etwas sehr Ähnliches wie die Vorbereitung, Speicherung und das Mischen von Clips. Musizieren mit auf Tonträgern aufgenommenen oder digital gespeicherten Materialien unterscheidet sich natürlich von neuronaler Erinnerung. Session ist dennoch in gewisser Weise immer Reproduktionsmusik. Musikalische Anfänger*innen haben es schwer, eine Session zu spielen, da sie in ihren Gestaltungsmöglichkeiten sehr begrenzt sind, weil sie gleichsam Bewegungsabläufe nicht ausreichend eingeübt haben, um spontan gewünschte Klangformen zu kreieren oder abzurufen.

Ob komponieren oder improvisieren, ob mit der Gitarre gespielt oder in den Clips der SV abgelegt, diese Prozesse werden maßgeblich geprägt von der Größe der *«personal inner musical library»*²⁸¹ und der Erfahrung des regelmäßigen Zugriffs auf diese. Die innere Bibliothek wird im Um-

279 Großmann, Rolf (2010): «Distanzierte Verhältnisse? Zur Musikinstrumentalisierung der Reproduktionsmedien», in: *PopScriptum 9 Instrumentalisierung – Medien und ihre Musik*, online unter: www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst09/pst09_grossmann.html, zuletzt geprüft am 27.03.2015, ohne Seitenpaginierung.

280 Berliner, Paul (1994): *Thinking in Jazz. The Infinite Art of Improvisation*, Chicago: University Press, hier S. 492.

281 Folkestad, Göran (2012): «Digital tools and discourse in music: The ecology of composition», in: David J. Hargreaves; Dorothy Miell und Raymond A. R. MacDonald (Hg.): *Musical Imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford: Oxford University Press, S. 193–205, hier S. 199.

gang mit Digital Audio Workstations auch noch extern abgelegt – das ist selbstverständlich nicht das Gleiche, sondern etwas anderes als die innere Bibliothek. In der Digital Audio Workstation oder in den SV-Clips wird im Sinne des Medienarchäologen Wolfgang Ernst ein kleines «[s]onisches Gedächtnis»²⁸² ab- oder angelegt.

«Auf der Ebene der Signale aber kommt eine andere Ereignishaftigkeit zum Zug, ein anderer *score*. In technischen Speichern lagert daher ein anderes Gedächtnis: Latente Antworten auf Fragen, die bislang oftmals noch gar nicht formuliert wurden. Implizites Wissen harrt der medienarchäologischen Analyse: messmediale Analyseverfahren von Klangereignissen, etwa Sonogramme. Neben dem kulturellen Gedächtnis schlummert hier ein ganz anderes Gedächtnis, nämlich das Gedächtnis der unwillkürlichen Artikulation, die [...] ganz andere Weisen populärer Musik speichert.»²⁸³

In technischen Speichern wird auch Unintendiertes, etwa Rauschen oder unbewusste Stockungen des*der Sängers*in, festgehalten.²⁸⁴ Die von Ernst genannten Klangereignisse, die durch technische Aufzeichnung neben dem historisch-kulturellen Gedächtnis der Musiker*innen angelegt werden, können selbstverständlich nicht nur der Medienarchäologie dienlich sein, sondern – so die nicht bewusst archivierten Informationen erkannt werden – können auch beispielsweise in einer Session genutzt werden. Das auf der Signalebene Gespeicherte fließt dann wieder in das kulturelle und emphatische Spiel mit ein. Damit sei darauf hingewiesen, dass mit der technischen Speicherung, auch nach all den Regelungen des Formatspeichers des Programms, vielleicht sogar eine erweiterte Session möglich ist als ohne die technischen Speicher. Die Erfahrung zeigt, dass in den Clips der SV etwas Unwillkürliches bereitsteht, von dem die Nutzer*innen nicht wussten, dass sie es auch abgelegt hatten und mit dem sich auf überraschende Weise spielen lässt. Oftmals entstehen auch durch Digitalisierung und Timestretching beispielsweise geräuschhafte Artefakte, die willkommenes Sound-Design für Kompositionen und Session bedeuten.

Ein beliebter Argumentationsweg zur Aufhebung einer dichotomen Sicht auf Improvisation und Komposition ist der Hinweis darauf, dass der

282 Ernst, Wolfgang (2011): «Sonisches Gedächtnis als Funktion technischer Speicher», in: Martin Pfeiderer (Hg.): *Populäre Musik und kulturelles Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet*, Köln, Wien und andere: Böhlau, S. 37–47.

283 Ebenda, S. 43 [Hervorhebungen im Original].

284 Ebenda, S. 44.

Komposition immer improvisierendes Probieren vorausgeht. In Hinblick auf Fragen zur Improvisation und Session im Kontext phonografischer Musik wird mit vorangestellter Argumentation deutlich, dass diese Aufhebung auch andersherum gedacht werden kann: «[C]omposition is a key aspect of improvisation.»²⁸⁵

Damit kann auch eine weitere skeptische Haltung relativiert werden: Eine Session mit der SV müsse anders als beispielsweise die oft zitierte Free-Jazz-Session verstanden werden, weil in ersterer nur gespeicherte Daten abgerufen werden, in letzterer die Sound- und Rhythmus-Formungen aber erst im Augenblick entstehen. Die Musik- und Medienwissenschaftlerin Sarah Keith stellt in ihrem Artikel «A generative environment for performing contemporary electronic music» genau das fest.²⁸⁶ AL mit der SV sei eher ein Rekombinationsprogramm für vorkomponierte Loops, das ein non-lineares Playback-Konzept verfolge, als dass es sich für Improvisationen eigne – «output is wholly deterministic».²⁸⁷ Keith schreibt, vor allem das interaktive Moment einer Improvisation vermissend:

«Furthermore, the production of new material in performance is constrained by Ableton live's approach. Although sections and loops can be selected, layered, recombined, and processed in real-time, creating new note-level material without recourse to external instruments is problematic».²⁸⁸

Sarah Keith zielt selbst auf einen musikalischen Weg, den sie mit «[f]rom modeling to generative creativity»²⁸⁹ überschreibt, und nennt also die Parameter, die eine Improvisation ausmachen. Die Fragen, die sich über den oben mit Wolfgang Ernst argumentierten Aspekt hinaus stellen, lauten: Warum gilt die Echtzeitkontrolle über Audioeffekte und Processing, über Phrasen und Loops oder Klangmodulation nicht als generative Kreativität? Welche Voraussetzungen müssen erfüllt sein, damit etwas als «creating new note-level material» gehört wird? Ist musikalischer Output, und sei er noch so menschlich-interaktiv improvisiert, letztlich nicht immer auch determi-

285 Folkestad, «Digital tools and discourse in music», S. 201.

286 Keith, Sarah (2009): «A generative environment for performing contemporary electronic music. Proceedings of the 2009 Australian Computer Music Conference, Brisbane», online unter: http://www.cetenbaath.com/cb/wp-content/uploads/2010/12/SKeith_ACMC09.pdf, zuletzt geprüft am 26.03.2014, pdf S. 1.

287 Ebenda, S. 2.

288 Ebenda. Letztlich ist der gesamte Artikel von Sarah Keith als ein Werbetext mit kulturtheoretischen Einlagen für ein von ihr entwickeltes «performance environment» mit dem Namen «Deviate» zu lesen (pdf S. 3).

289 Ebenda, S. 3.

niertes Signal? Gibt es in dieser Hinsicht tatsächlich einen Unterschied zwischen dem, was aus dem Schallbecher eines Saxophons herauskommt, und dem Signal, das zuvor als Daten Prozessoren oder Schaltungen durchlaufen hat und schließlich aus Lautsprechern zu hören ist?

Gültig bleibt, wie bei jedem MusikmachDing, das nie nur als Tool oder verlängerter Arm des Menschen anzuerkennen ist, dass der SV auch etwas eigenständig Generatives anhaften muss. Das heißt, AL und die SV können in bestimmten oder in zu bestimmenden Weisen sozusagen sogar «mehr Session», weil mit ihnen eine Session zu spielen etwas anderes bedeutet als zum Beispiel nur mit Menschen, die mit ihren «Instrumenten» umzugehen gelernt haben. Folkestad beschreibt das, auch wenn er sich vom Begriff Tool nicht löst, als «the new tool gets «a life of its own» [...] the usage of the new tool refers both backwards – to the already established ways of working and thinking – and forwards: towards the future, and to new ways of working».²⁹⁰ Session darf nur nicht – so oder so – allzu flach mit Freiheit, total Unkonventionellem und irgendetwas «ganz Ursprünglichem aus einem völlig unbekannten Inneren» verwechselt werden.²⁹¹

Der auf künstlerische Vorgänge fokussierte Philosoph Alessandro Bertinetto hält in seinem Artikel «Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität» (2012) noch an irgendeinem konservativ-mystifizierten Improvisationsbegriff fest, schreibt aber über Technik/Technologie als Akteur folgendes:

«Der Einfluss audiovisueller Medien auf die Entwicklung improvisatorischer Traditionen ist übrigens sehr wohl bekannt. Die in Aufnahmen eingefrorenen Improvisationen sind zwar keine Improvisationen mehr. Sie können trotzdem nicht nur den Prozess dokumentieren, der sie produziert hatte, sondern auch zukünftige Improvisationen beeinflussen. Improvisation im strikten Sinne (d. i. erfinderische Performances auf [sic!] dem Stegreif) wird auf diese Weise auf Improvisation im weiten Sinne (d. i. die historische und transformative Entwicklung von Kunstpraktiken, in der jedes neue Produkt die Praxis zugleich verwirklicht und verändert) bezogen. In diesem Sinne nehmen die Produkte der Improvisation am improvisatorischen Prozess teil.»²⁹²

290 Folkestad, Digital tools and discourse in music, S. 200.

291 Eine Diskussion über «Echtzeit» wird in diesem Zusammenhang nicht geführt, weil davon ausgegangen wird, dass es eine solche nur in Relativität geben kann: Verzögerungen von Sounds aus dem Computer, die durch Zwischenlagerung in Puffern entstehen, unterscheiden sich nur noch bedingt von Verzögerungen in der Produktion von zum Beispiel Trompetentönen, für die unter anderem ein Druck im Instrument aufgebaut werden muss.

292 Bertinetto, Improvisation, S. 10.

Alessandro Bertinetto kennzeichnet Improvisation als zugleich spontanes und gebundenes Performen, ein Tun, bei dem ein Mensch sich beobachtet und seine eigene Tätigkeit bewerte, ein Tun, das blitzschnell sei, über das nicht nachgedacht werde.²⁹³ Er nennt die Prozesse, die in Gang gesetzt werden, «psycho-motorische Automatismen», die durch Lernen angeeignet werden.²⁹⁴ Der Begriff des Automatismus ist in der skizzierten Vorstellungsreihe zur SV von besonderem Belang, denn Automatisierung wird kulturwissenschaftlich auch als ein Vorgang verstanden, der «geradezu für die Schwelle zwischen bewusst und unbewusst [steht] [...] [und] sich einer bewussten Reflexion und Gestaltung weitgehend entzieh[t]».²⁹⁵ Das heißt, Automatismus und Automatisierung, auch in der SV, stehen nicht, wie einleitend kritisch hinterfragt, zwingend im Widerspruch zur Session, sondern sind sogar eine Voraussetzung.

Im Zusammenhang von Instant-Sessions mit der SV stellt sich, so geklärt ist, dass die Dinge mitwirken und mit ihnen kreatives Material generiert werden kann, dann allerdings eine andere Frage: Inwieweit erlaubt die Session-Technologie überhaupt eine wenig bewusste Gestaltung? Nicht, dass nicht die Möglichkeiten der Gestaltung gegeben wären, sondern dass es schwierig ist, in eine nicht erst rationale Distanz bei der Gestaltung zu treten. Rolf Großmann schreibt:

«Der Zugriff auf eine halbfertige Musik, die dem Instrument bereits latent eingeschrieben ist, entbindet den Menschen der Notwendigkeit der physischen Ausführung aller Details der Klangformung, das Instrument schafft eine neue Distanz zwischen dem physischen Gestaltungsprozess und der physischen Gestalt der erklingenden Musik. Gleichzeitig, dies liegt in der Natur des Umgangs mit den komplexen Strukturen phonographisch gespeicherter oder algorithmisch generierter Musik, werden rationale Distanz und reflexive Durchdringung sehr bald integraler Teil des musikalischen Spiels, da die gestalterischen Prozesse ein gewisses Maß an Planung notwendigerweise voraussetzen scheinen.»²⁹⁶

Nach der Entbindung von gewissen virtuellen Fertigkeiten durch die MusikmachDinge, nach der Erkenntnis, dass Session und Improvisation im-

293 Ebenda, S. 1.

294 Ebenda.

295 Bublitz, Hannelore; Marek, Roman; Steinmann, Christina und Winkler, Hartmut (2010): «Einleitung», in: dies. (Hg.): *Automatismen*, München und andere: Fink, S. 9–16, hier S. 14.

296 Großmann, Distanzierte Verhältnisse, ohne Seitenpaginierung.

mer Fertig-keiten (im Sinne des vorbereiteten Materials) bedeuten, nach der Entdeckung von zuvor ungeahnten Fertig-keiten, die das digitale «sonische Gedächtnis» bereithält, bleibt die Frage, wie viel Raum – nicht ob – das panoptische, geschlossene System SV für die nicht-rationale Distanz und -reflexive Durchdringung lässt. Diese Frage ist nicht nur auf die Nutzer*innen zu beziehen, sondern, so das MusikmachDing auch als Aktant der Session aufgefasst wird, eben auch auf das Programm. Trotz der vorangestellten These, gerade mit der SV lasse sich sessionieren, gehe ich davon aus, dass diese Räume des Nicht-vorher-Bedachten stark beschränkt sind. Der Eindruck, den das Programm bei mir erweckt, ist, dass nahezu alles antizipiert wird. In programmatischer Weise liefert AL beispielsweise «Random» und «Chaos» im MIDI-Effekt-Ordner als Presets gleich mit.

Die Er-füllung des Session-Formulars

Das Konzept der Session ist längst entmystifiziert. Humane Session-Spieler*innen füllen Formulare aus. Die Formulare antizipieren durch eingebaute leere Stellen – und nur in diesen – sogar Abweichung und Widersprüche. Nachdem ich die Tabellen und den sichtbaren Aufbau des Formulars hauptsächlich fokussiert habe, sei nun die Aufmerksamkeit auf die Leerstellen gerichtet.

«Die Leerstellen machen [...] das auf den ersten Blick Eigentümliche des Formulars aus: Ein Formular ist ein Text, der jemandem vorgelegt wird mit der Aufforderung, an bestimmten Stellen Textstücke zu ergänzen um Angaben, zu denen nur er selbst aus unvertretbarer Kenntnis der eigenen Situation in der Lage ist. Die offengelassenen, weißen, leeren Stellen des Formulars veranlassen den Ausfüller jeweils zum Innehalten in der Lektüre des ausformulierten Teiles und zur Überlegung und Entscheidung über die für ihn ganz besondere Weise der «Fortsetzung» des Formulartextes. Auch das Nichtbetreffensein ist jeweils anzumerken, etwa durch ein «entfällt», ein Streichen oder das einfache Leerlassen der Leerstelle.»²⁹⁷

Die leeren Stellen sind wichtiger Teil des Formulars, denn sie erlauben oder fordern erst die Erfüllung und ermöglichen auch eine gezielte Abweichung von Vorgaben oder gezieltes Spielen gegen die Regeln. In Bezug auf das evolvierte Spannungsverhältnis zwischen Session und Formular müssen nicht die Session- und Improvisationsbegriffe absolut korrigiert werden, sondern vielmehr sollte das Wesentliche des Formulars nachvollzogen und auch das

²⁹⁷ Frese, *Prozesse im Handlungsfeld*, S. 158.

Verständnis über Nutzer*innen, also die Formular-Ausfüller*innen, geklärt werden. Eine Session in AL und in der SV ist dann nicht möglich, wenn das Programm so aufgefasst wird, dass Nutzer*innen nur eine vorgegebene fixe Rolle spielen können. Wenn sie nur in einer Weise ausfüllen könnten, bräuhete das Formular keine Leerstellen anzubieten.

Zu unterkomplex gedacht wäre es, eine These zu untermauern, die behauptet, Session (nicht nur in der SV) bedeute das eindeutige Ausfüllen oder die klar vorgeschriebene Er-füllung von Formularvorgaben. Eine Oberfläche wie SV strukturiert auch nicht einfach nur Strukturiertes. Das Ziel, eine Formularperspektive in Bezug auf Musiknetzwerke zentral zu setzen, liegt nicht darin, alles unter einen fixen Strukturbegriff zu ordnen oder betrübt festzustellen, dass alles nur erwartbar er-füllt werden kann. Der Erkenntnisgewinn, zum Beispiel AL oder die SV als Formular zu verstehen, liegt darin, überhaupt eine Struktur zu erkennen und sich dann auch für die Leerstellen zu interessieren.

Ein fruchtbarer Ansatz, der die Möglichkeit des Spiels im Formular erkennt, findet sich in den Handlungstheorien des bereits einführend zitierten Soziologen Jürgen Frese. Vielleicht ist das Paradigma, das Frese vorschlägt, für den voranstehend, auch kulturwissenschaftlich erwanderten musikalischen Zusammenhang zu groß und soziologisch, es soll an dieser Stelle aber dennoch auf einer Mikroebene in einer Anwendung weitergedacht werden.

Frese geht in einem Exkurs seiner Formulartheorie auf den soziologischen Strukturbegriff «Rolle» ein und schlägt eine Korrektur vor.²⁹⁸ Das Problem mit dem Begriff der Rolle liege darin, dass er immer wieder relativiert werden müsse, weil «[in] diesem Modell [...] An- und Einpassung in ein vorgegebenes Handlungsschema, Übernahme einer allgemeinen Struktur durch ein Individuum das jeweils Normale [ist], jede Abweichung von der vorgegebenen Struktur dagegen anomal».²⁹⁹ Dieses Rollenverständnis geht von einem vorformulierten Text aus, der von einer Person zu erfüllen ist. Die «empirische Operationalisierung des Rollen-Konzepts [konnte] bislang so wenig gelingen.»³⁰⁰ Frese begreift das, was in der Soziologie mit Rolle benannt wird, eher als Formular, das mit «strukturell mögliche[n] Handlungen eines bestimmten Mitglieds-Typs»³⁰¹ im Gefüge einer Gruppe ausgefüllt

298 Frese, *Prozesse im Handlungsfeld*, S. 161.

299 Ebenda.

300 Ebenda, S. 162.

301 Ebenda [Hervorhebungen im Original].

werden kann. Interessanterweise vergleicht der Soziologe hier das von ihm skizzierte «Rollen-Formular» mit dem Rollenspiel im «Stegreif-Theater»³⁰²:

«Erfüllung und Abweichung sind nicht mehr länger Gegensätze, sondern die individuelle Ausfüllung der Leerstellen des Rollen-Formulars ist das Wesentliche der Erwartungen an «richtiges» Rollen-Spiel. [...] Nicht die vorgegebenen, die «bekannten» Teile des Rollen-Formulars werden «erfüllt», sondern gerade die Leerstellen.»³⁰³

In meiner Lesart dieser Theorie sind Formulare Träger von Dispositionen und es besteht kein allzu starkes Spannungsverhältnis zwischen den Konzepten «Formular» und «Session». Der Formularbegriff wird sehr umfassend gedacht, so weit, dass die humanen (Session-)Spielenden auch in ihrem Rollen-Formular erkannt werden. Für die an in Formularen eingeschriebenem Wissen interessierte Analyse ist demnach das Ausfüllen der Formulare von Bedeutung, allerdings nicht in einer banalen Weise, aus der jetzt zu schließen sei, es käme eben darauf an, wie jemand das Formular ausfüllt und das finde irgendwie frei statt. Die komplexen Verknüpfungen des Session-Technologie-Formulars mit den Rollen-Formularen, «mit Bedürfnissen, Interessen und Intentionen des Rollen-Spielers»³⁰⁴, können Erkenntnisse für die kulturwissenschaftliche und -soziologische sowie musikwissenschaftliche Forschung generieren.

Der Formularbegriff löst den Dualismus zwischen dem Subjektiven, Intuitiven und der individuellen kontingenten Erfahrung auf der einen Seite und den Gruppennormen oder Musikregeln, denen auch die Musik- und Session-Technologien gehorchen sollen, auf der anderen Seite auf. Die Session- und Rollen-Formulare sind jedoch nicht totalitär. Und der Formularbegriff meint auch nicht einfach eine schlichte Verwässerung in der Art, dass äußere Regulierung und irgendwelche «inneren Impulse» der Sessionierenden interdependent zum Tragen kommen. Es soll stattdessen verdeutlicht sein, dass das Session-Formular von vornherein leere Felder bereitstellt, die ausgefüllt werden können – allerdings wiederum entsprechend der Rollen-Formulare der Nutzenden. Sowohl die Formular-Entwickler*innen (beispielsweise die SV-Autoren) als auch die Formular-Ausfüller*innen (beispielsweise die SV-Nutzenden) erfüllen Rollen-Formulare. Nicht nur die Software oder Lead Sheets in Form eines Notenblattes sind Formulare.

302 Ebenda.

303 Ebenda, S. 161 f. [Hervorhebungen im Original].

304 Ebenda, S. 162.

Session, Improvisation oder non-verbale Abstimmungsprozesse zwischen Akteur*innen in der musikalischen Praxis sind vielleicht mit performativer Intersubjektivität gleichzusetzen,³⁰⁵ nach der oben skizzierten Perspektive aber sicherlich als «Inter-Formularität» zu verstehen. Erst durch die Bereitstellung der Leerstellen können Formulare wie die SV so nahezu einwandfrei funktionieren und provozieren so wenige Widerstände, denn sie erlauben das Eintragen kontingenter Rollen-Formular-Erfahrungen – nicht mehr und nicht weniger.

305 Haller, Melanie (2009): «Bewegte Ordnungen: Kontingenz und Intersubjektivität im Tango Argentino» in: Thomas Alkemeyer; Kristina Brümmer; Rea Kodalle und andere (Hg.): *Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung*, Bielefeld: transcript, S. 91–105, hier S. 101.

Electronic Dance Music's Ghost Track

**Preset-Narrative über das Unbehagen
gegenüber dem «sauberen Sound» aus
«deutschen» Tonstudios**

Es ist unsinnig, ein Ursprungsnarrativ elektronischer (Tanz-)Musik von Deutschland aus zu erzählen. Die inter- und transnationalen Einflüsse, die Diversität der Stile, der Austausch und die globale Bewegung der Akteur*innen sowie der Technologien sind offenkundig. Die imaginierten, deutschlandzentrierten Erzählungen von Stockhausen zu Miles Davis, Kraftwerk zu Afrika Bambaataa und Detroit Techno oder vom WDR-Studio zu Dub gehörten anscheinend dennoch zu «[d]es kleinen Elektromusikers Lieblinge[n]». ³⁰⁶ Obschon leicht zu dekonstruieren, wird das Label «Elektronische Musik aus Deutschland» (vgl. Titel eines Projekts oder einer Online-Rubrik des Goethe-Instituts) ³⁰⁷ mehr oder weniger subtil und eben auch recht offiziell regelmäßig von kulturpolitischen Akteur*innen, Musizierenden, Musikjournalist*innen sowie Forscher*innen angerufen. ³⁰⁸

Es gibt kaum Elektronische-Musik-Pioniergeschichtsschreibungen, die nicht auf wenigen Seiten kurzschlussartig Berlin, Düsseldorf, Frankfurt, Köln, WDR-Studio, Siemens-Studio für Elektronische Musik, Kling-Klang-Studio vernetzen sowie sogenannte Avantgarde und Neue Musik in nächster Nähe zu Electronic Body Music, Techno oder Minimal House verhandeln. ³⁰⁹ Selbstverständlich werden immer auch außereuropäische und nichtdeutsche Bewegungen und Einflüsse (aus Detroit, New York, Paris) genannt. Es bleibt meines Erachtens allerdings höchst fragwürdig und schwach begründet, was diese Stile und Szenen oder individuellen Musiker*innen miteinander verbindet – vielleicht auch mehr als mit solchen, die in der Genealogie nicht vorkommen. Besonderer Unwillen in Bezug auf solche deutschdominierten

306 Der Titel «Des kleinen Elektromusikers Lieblinge» stammt von Paul Hindemith, der damit ein 1930 komponiertes Stück für Trautonium überschrieben hat (<http://www.hindemith.info/leben-werk/biographie/1927-1933/werk/neue-medien/>, zuletzt geprüft am 15.12.2015).

307 Auch wenn augenfällig ist, dass in dem vom Goethe-Institut gewählten Titel wahrscheinlich beabsichtigt und um der vielen internationalen Einflüsse und Migrationsgeschichten beispielsweise von DJs wissend «Elektronische Musik aus Deutschland» und nicht «deutsche Elektronische Musik» steht, bleibt die Frage bestehen, warum die Betonung eines nationalen Ausgangs- oder Ausstrahlungspunktes überhaupt relevant sein soll.

308 De:Bug (Januar 2000): «Haben Sie Techno erfunden? Stockhausen: Ja. Karlheinz Stockhausen im Interview», online unter: <http://de-bug.de/mag/424/>, zuletzt geprüft am 01.08.2014.

309 Shapira, Roni (2006): *Switched-on Deutschland: The Sounds of Germany*, Ann Arbor: UMI. Siehe auch Wikipedia Artikel zum Beispiel zum Suchbegriff «Elektronische Musik», online unter: http://de.wikipedia.org/wiki/Elektro_nische_Musik, zuletzt geprüft am 01.08.2014.

Verschaltungen, wie beispielsweise das jüngst von Sean Nye vorgestellte «Minimal Continuum Germany»,³¹⁰ in Unterscheidung zu dem ebenfalls schon schwer haltbaren «Hardcore Continuum»³¹¹ von Simon Reynolds, ist in dem weiten Feld trotz der offensichtlich globalen Verbindungen kaum zu vernehmen.

Sean Nye arbeitet in seiner Forschungsarbeit zu Elektronischer Musik und deutscher Identität unter anderem ironische Brechungen des deutsch gemachten Narrativs elektronischer Musikgeschichte heraus.³¹² Es dürfte Leser*innen allerdings schwerfallen, die Geschichtserzählung Nyes über Electronic Dance Music (EDM)³¹³, die er in «Minimal Understandings» auf drei Buchseiten spinnt, und die einen roten Faden von Minimal Art, Krautrock, Kraftwerk, Neue Deutsche Welle bis Techno legt, nicht als speziell deutsche zu rezipieren: Über zehn Mal stehen da jeweils die Worte «German» und «Berlin» geschrieben. Da braucht es gar keine explizite Behauptung einer deutschen Ursprungserzählung.³¹⁴ Die kleinen Verweise auf Verbindungen zumindest in die USA können schnell überlesen werden. Nye fundiert zudem seine Geschichtsschreibung wiederum mit vielen vorangegangenen ähnlichen Arbeiten und ständig kommen noch «neue» Erzählungen hinzu.³¹⁵

310 Nye, Sean (2013): «Minimal Understandings. The Berlin Decade, The Minimal Continuum, and Debates on The Legacy of German Techno», in: *Journal of Popular Music Studies*, 25 (2), S. 154–185 hier S. 165.

311 Einige Beiträge von Simon Reynolds ab 1992 sind auch nachträglich für und vom Magazin *The Wire* unter den Obertitel «Hardcore Continuum» gestellt worden. Siehe dazu online unter: http://www.thewire.co.uk/in-writing/essays/the-wire-300-simon-reynolds-on-the-hardcore-continuum_1_hardcore-rave_1992_, zuletzt geprüft am 15.12.2015.

312 Nye, Sean (2013): *Teutonic Time-Slip: Travels in Electronic Music, Technology, and German Identity 1968–2009*. A Dissertation submitted to the faculty of the Graduate School of the University of Minnesota, online unter: <http://conservancy.umn.edu/handle/11299/151315>, zuletzt geprüft am 15.12.2015, S. 184–197.

313 Nachstehend verwende ich den Terminus «Electronic Dance Music» (EDM). Die Kennzeichnung soll nicht bedeuten, dass damit etwas stilistisch oder ästhetisch Einheitliches gemeint ist. EDM bezieht sich hier lediglich auf die im Wesentlichen elektronische Produktionsweise und auf Diskurse, die verschiedene elektronisch geprägte Musiken in Zusammenfassung verhandeln.

314 Nye, «Minimal Understandings», S. 158–160.

315 Siehe auch Ismael-Wendt, Johannes S. (2014): «Zu Mark J. Butlers Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance» (Oxford University Press 2014). Eine Art

Letztlich sei behauptet, dass dieses Ursprungs- und Kontinuitätsnarrativ «Elektronische Musik aus Deutschland» auch in Bezug auf die Ebene der beliebtesten Technologien besteht. Zwar stehen immer wieder nichtdeutsche Firmennamen wie Akai, Korg, Roland, Buchla oder Moog im Vordergrund, ein irgendwie besonderes deutsches Instrumentarium wird dennoch imaginiert.³¹⁶ Apparate von Studer oder Doepfer tragen, über ihre qualitativen Eigenschaften hinaus, noch eine «Made in Germany»-Aura. Den deutsch-berlinerischen Techno-Mythos weiter zu transportieren, scheint beispielsweise auch der Software-Firma Ableton wichtig zu sein, wenn sie stets den Werbehinweis «stammt aus Berlin» auf Produkten und Netzseiten mitliefert.³¹⁷

Der folgende Beitrag macht sich nicht weiter zur zentralen Aufgabe, dieses oben skizzierte verwirrte nationale Musikgeschichtsnarrativ zu entlarven. Es geht auch nicht darum, eine Parole wie «Deutschpop halt's Maul»³¹⁸ mitzugrölen, die letztlich in ihrer antideutschen Argumentationsweise die nationale Kategorie doch nicht aufzugeben vermag. Vielmehr sei gefragt, wie die Nation-Narration, ob haltbar oder nicht, EDM-Musikproduzierende heute – so oder so – drängt, sich zu ihr und damit verbundenen Stereotypen zu verhalten.³¹⁹ Die Arbeitsthese lautet: In zahlreichen Interviews, in denen EDM-Produzierende über ihre Arbeit Auskunft geben, ist (latent) eine Positionierung der eigenen Produktionsweisen zur Erzählung «Elektronische Musik aus Deutschland» herauszuhören.³²⁰ Und dieses Sich-positionieren-Müssen hat letztlich auch Einfluss auf die Ästhetik der Produktionen.

Rezension, online unter: <http://www.jochenbonz.de/wp-content/ismaiel-wendt-rezension-butler-2014-playing-with-something.pdf>, zuletzt geprüft am 25.11.2015.

316 Der Firmenname «Native Instruments» scheint sich spielerisch zu dieser Imagination des Ursprungs von EDM-Instrumenten zu verhalten.

317 Siehe: <https://www.ableton.com/de/education/institutional-profiles/sound-studies/>, zuletzt geprüft am 15.10.2014.

318 Schneider, Frank Apunkt (2015): *Deutschpop halt's Maul. Für eine Ästhetik der Verkrampfung*, Mainz: Ventil.

319 Mit dem Fokus auf das Verhalten zu den Stereotypen sei auch eine unreflektierte Diskussion vermieden, in die eingebracht werden könnte, dass es den Tatsachen entspräche, dass Pionierarbeiten Elektronischer Musik maßgeblich von Deutschland aus geliefert wurden.

320 Viele EDM-Produzierende beziehen sich in Interviews kaum auf andere Personen, die sie beispielsweise inspiriert haben. Das heißt einerseits, dass sie sich nicht gezielt in eine EDM-Musikgeschichte oder Genealogie einschreiben – sie erscheinen damit als sehr individuelle Musikerinnen und Musiker. Anderer-

EDM-Spannungsverhältnisse

Sean Nye erkennt in seinen Ausführungen zu den «Debates on the Legacy of German Techno» ein Problem der Kontinuumserzählung von EDM. Er merkt am Rande an, dass damit «cultural associations»³²¹ (re-)produziert werden:

«Links between minimal and stereotypes of German reserve, rationality, and exactitude have repeatedly been made, even though minimal music reflects diverse moods (passion, humor, fun, etc.), artistic practices, and origins. Kraftwerk is the central example of these kinds of associations. [...] Digital production has permitted this perception of exactitude to be even more accentuated through new sampling technologies and granular synthesis.»³²²

Wie reagieren EDM-Produzierende auf diese Klischees oder, um im Feldvokabular zu bleiben, *Presets* «of German reserve, rationality, and exactitude»? Als eine interessante qualitative Quelle für Eindrücke aus dieser Richtung soll im Folgenden eine Rubrik aus dem Magazin *Groove* dienen.³²³ Seit vielen Jahren gibt es in diesem deutschsprachigen Magazin für «Elektronische Musik und Clubkultur» (Untertitel) die Seiten, die mit «Studiobericht» bzw. «Im Studio» überschrieben sind. Diverse Produzent*innen und Produzent*innenteams werden, oft anlässlich einer Neuerscheinung oder wegen ihrer wiederholten Erfolge, in ihren Studios besucht und nach ihren Produktionsstrategien befragt.³²⁴ Vor allem werden auch die von ihnen bevor-

seits werden so aber auch kaum Gegenerzählungen gegen das oftmals kohärent inszenierte Narrativ «Elektronische Musik aus Deutschland» vermittelt.

321 Nye, «Minimal Understandings», S. 165.

322 Ebenda, S. 165–166. Eigentlich zweifelt Nye in diesem Zitat die Stereotype nur innerhalb des Narrativs «Elektronische Music aus Deutschland» an, nicht die ganze stereotype Geschichte selbst.

323 Eine sehr ähnliche Quelle hätte das Magazin *De:Bug* dargestellt.

324 Da meine Sammlung nicht alle Ausgaben der *Groove*-Jahrgänge erfasst, kann hier nicht belegt werden, dass nur männliche Produzenten interviewt werden. Die sehr wenigen als weiblich repräsentierten Produzentinnen habe ich nur in Teams (Frau und Mann) wahrgenommen (*Groove* (Januar/Februar 2007): «Studiobericht 2Raumwohnung» (Inga Humpe und Tommy Eckart), 74–75, sowie *Groove* (März/April 2012 (135): «Im Studio: Dapayk & Padberg» (Eva Padberg und Niklas Worgt), 66, 67).

Obschon im Magazin fast nur Männer von Männern befragt werden und viele EDM-Felder männlich dominiert werden, verwende ich für die Bezeich-

zugten MusikmachDinge, im Magazin «Abhöre», «Klangerzeuger», «Out-board» und «Software» genannt, vorgestellt. Eine kleine Bildstrecke zeigt die Produzent*innen in ihrem Tonstudio und meistens, geradezu fetischisiert abgebildet, ihre analogen Drum Machines, Synthesizer, Mixing-Konsolen, Bandmaschinen sowie Apple-Computer und Abhörmonitore.

Nachstehend sind einige Zitate aus der Rubrik «Studiobericht»/«Im Studio» des Magazins *Groove* zusammengetragen. Sie werden von mir als Hinweise auf die von Nye genannten «cultural associations» gelesen. Zunächst sind Statements gesammelt, die auf (unausgesprochene) Spannungsverhältnisse verweisen, die Netzwerk-Produktionen vielleicht immer mit sich bringen, wenn sie in einer intensiven Zusammenarbeit zwischen humanen und non-humanen Akteur*innen/Aktanten entstehen, wie das bei EDM der Fall ist. Der Medienwissenschaftler Hartmut Winkler formuliert die These: «Automatismen stehen in Spannung zum freien Willen, zu Kontrolle und Selbstkontrolle und zum Bewusstsein.»³²⁵ Nahezu in jeder Ausgabe des *Groove*-Magazins ist mindestens eine Abwehrreaktion eines Produzent*innen gegen die Kontrollabgabe an die Maschinen, Algorithmen oder gegen unkreatives Ausfüllen von Programmmasken zu finden.³²⁶ Die Technologie steht dabei stets für das Exakte, Nicht-Intuitive, Immer-Gleiche und Zu-Saubere, gegen welche die humanen Akteur*innen arbeiten.

An diese kleine Sammlung anschließend, können ausgewählte Zitate exemplarisch die mehr oder weniger latenten Untertöne hörbar machen, in denen diese Spannungsverhältnisse auch als Bezugnahmen zu einem deutsch gemachten EDM-Narrativ anklingen.

nungen der Akteur*innen gerade nicht ausschließlich männliche Schreibweisen.

325 Winkler, Hartmut (2010): «Thesenbaukasten zu Eigenschaften, Funktionsweisen und Funktionen von Automatismen. Teil 1», in: Hannelore Bubltz; Roman Marek; Christina L. Steinmann und andere (Hg.): *Automatismen*, München: Wilhelm Fink, S. 17–36, hier S. 17.

326 Vgl. Numinos (Juni/August 2013): «Im Studio: Square Pusher», in: *Groove*, 137, 2013, 75–76, hier S. 76. Siehe auch Michael Leuffen (Juli/August 2014): «Zeitgeschichten: Atom Heart», in: *Groove*, 149, 64–69, hier S. 66. Zu untersuchen wäre auch, in welchem Verhältnis die beschriebenen Abwehrreaktionen zum Kunstbegriff stehen. Ein Verständnis von Kunst als beispielsweise individuelles, kreatives menschliches Schaffen von Werken, die einzigartig sind und sich nicht wiederholen, dürfte im Widerspruch zu stark automatisch und Preset geprägter Musik stehen, wenn nicht markiert ist, dass letztlich humane Künstler*innen zumindest die Innovator*innen des Ablaufs sind.

Beispiele³²⁷

Groove: «Im Studio: Bernd Friedmann», Studio in Berlin

«Trotz unendlich vieler Möglichkeiten erscheint mir heute elektronische Musik produktionstechnisch beinahe *standardisiert*». ³²⁸

«Die Roland R8 zum Beispiel nennt man ja *Human Rhythm Composer* – um aber etwas *Ungerades* einzustellen, muss man sich durch die Unterseiten arbeiten.» ³²⁹

Groove: «Im Studio: Machinedrum» (Travis Stewart), Studio in Berlin

Der *Groove* Autor Eric Mandel schreibt: «Für die Live-Umsetzung stellt sich für jeden Ableton-Benutzer die Frage nach dem Controller. Keiner will mehr auf der Bühne aussehen wie ein Büroarbeiter». ³³⁰ In diesem Absatz wird dann unmittelbar Machinedrum zitiert, der sagt: «Ein Step-Sequencer gibt mir mehr von diesem Live-Jam-Gefühl, was mit der Maus einfach nicht aufkommt.» ³³¹

Mandel ergänzt: «Ein bisschen Hall hier, ein Loop-Effekt dort – dazu muss man sich freilich noch einen Schlagzeuger vorstellen, der das Live-Setup ergänzen und dem Namen Machinedrum eine ganz neue Gewichtung geben wird: Maschine versus Drums.» ³³²

Groove: «Im Studio: Legowelt» (Danny Wolfers), Studio in Scheveningen

Numinos, der *Groove*-Autor, berichtet: «Legowelt hatte ein Tascam Mischpult, das er aber weggeben hat, weil ihm der *Sound zu klinisch* wurde.» ³³³

Legowelt: «Rauschen zeigt auch in stillen Passagen, dass da etwas läuft, dass etwas passiert.» ³³⁴

327 Nachfolgende Hervorhebungen durch JIW.

328 Numinos (Januar/Februar 2012): «Im Studio: Bernd Friedmann», in: *Groove*, 134, 78–79, hier S. 78.

329 Ebenda, S. 79.

330 Mandel, Eric (September/Oktobre 2013): «Im Studio: Machinedrum», in: *Groove*, 144, S. 81–82 hier S. 82.

331 Ebenda.

332 Ebenda, S. 81.

333 Numinos (Januar/Februar 2013): «Im Studio: Legowelt», in: *Groove*, 140, S. 75–76, hier S. 76.

334 Ebenda.

Numinos schreibt: «Auch in Bezug auf die Drums hat er [Legowelt] eine erstaunlich ›low-fi-ige‹ Arbeitsweise entwickelt, denn Schlagwerk durchläuft bei ihm fast immer ein altes Boss CS-1 (Compressor Sustainer) [...]. Diese Effektbox sorgt bei allen seinen Drumsounds für den typischen ›Schmatz‹ und ›Punch‹.»³³⁵

Groove: «Studiobericht Mouse On Mars» (Andi Toma und Jan St. Werner), Studio in Düsseldorf (jetzt Berlin)

Andi Toma: «Das Soundcraft zerrt echt schön, was man immer gut als Effekt einsetzen kann.»³³⁶

Numinos schreibt, im Mouse-On-Mars-Studio finde sich einige Ausrüstung, «um Produktionen mit einem warmen, analogen Sound auszustatten. Damit lässt sich auch hervorragend kaschieren, dass viele der Sounds von Mouse On Mars in jüngerer Zeit aus dem Rechner stammen.»³³⁷

Jan St. Werner: «Die Beschränkung darf nicht durch die Geräte kommen. Für uns wäre das ein Grund, etwas technologisch Neues zu finden. Wobei man natürlich manchmal gar nicht spürt, wie sehr man schon von der Technik gelenkt wird oder wie weit es die Oberflächendesigner von Native Instruments schon wieder geschafft haben, einen in ihr Terrain zu locken.»³³⁸

Groove: «Im Studio: Chopstick & Johnjon» (Chi-Thien Ngyen und John Muder), Studio in Berlin

Numinos berichtet: «Zwar übernimmt ein Rechner [...] die Aufgabe einer Mehrspur-Bandmaschine, sowohl die Recording-, Misch- wie auch Arrangier-Arbeit erfolgt aber durchgängig auf analogem Weg.»³³⁹

Numinos schreibt, um der Stereosumme «noch ein bisschen Punch mit auf den Weg zu geben» verwenden Chopstick & Johnjon unter anderem noch Mikrofonverstärkung (Gerat River MP-2 NV).³⁴⁰

Die oben aufgeführten Zitate spiegeln einen typischen (Szene-)Sprech, der auf den ersten Blick sicher neutral in Hinblick auf die einleitend formulierte Arbeitsthese wirkt, EDM-Produzierende positionieren sich (latent) zur Er-

335 Ebenda.

336 Numinos (Mai/Juni 2009): «Studiobericht Mouse On Mars», in: *Groove*, 118, S. 68–69, hier S. 68.

337 Ebenda.

338 Ebenda, S. 69.

339 Numinos (März/April 2014): «Im Studio: Chopstick & Johnjon», in: *Groove*, 147, S. 77–78, hier S. 78.

340 Ebenda.

zählung «Elektronische Musik aus Deutschland». Und vor allem sind sie selbstverständlich stark geprägt durch die*den Interviewer (zumeist Numinos). Interessant ist an diesen Aussagen – und eine Liste mit hunderten ähnlichen wäre erstellbar – die gewählte wiederkehrende Metaphorik. Die aufgerufenen Bilder zielen darauf, (die eigene) EDM als nicht steril, mit Fehlern und in «Unperfektion»³⁴¹, organisch und human gesteuert darzustellen. Wider das «Klinische» werden Sounds gesucht, die «echt schön zerren», dreckig rauschen oder «atmen»³⁴², Schläge, die wie Herzen «pulsieren» oder «pumpen» mit «Schmatz» und «Punch». Einer kalten digitalen Technologie werden Live-Instrumentalist*innen-Gefühle gegenübergestellt oder sie werden zumindest mit «warmen» analogen Sounds «kaschiert». Technologie und ihre Designer*innen werden geradezu als Verführung gekennzeichnet, gegen die Mensch sich von der «Unterseite» auflehnen müsse. Die Ambivalenz der humanen Akteur*innen im Umgang mit Techniken und Technologien ist offensichtlich: Es gibt solche Techniken und Technologien, die zum Lebendigmachen («live») tauglich sind, und solche, die «klinisch»-starr klingen.

Nun ist es naheliegend, darauf hinzuweisen, dass dieses Insistieren auf eine organische Ästhetik und menschliche Letzt-Kontrolle als ein allgemeines *Unbehagen in der Kultur der EDM* nachzuvollziehen und nicht als etwas typisch «Deutsches» zu verstehen ist. In der Tat werden Statements zum Begehren nach «Dreck» und wider die «Exaktheit» oder das «Sterile» von Produzierenden aus diversen Ländern und mit diversen stilistischen Vorlieben oft eingebracht.³⁴³ Die Frage, die sich mir stellt, lautet jedoch: An welcher Negativ-Folie arbeiten sich die zitierten EDM-Produzent*innen oder auch Journalist*innen ab?³⁴⁴

341 Vgl. Numinos (Mai/Juni 2014): «Im Studio: Vermont», in: Groove, 148, S. 83–84, hier S. 83.

342 Vgl. Numinos (November/Dezember 2013): «Studiotipp», in: Groove, 145, S. 145, S. 80.

343 Schmutzigmachen, Verrauschen und Verzerren können als Topos oder ästhetisches Ideal vieler Musikstile, von Blues, Jazz, über Rock, Punk bis Heavy Metal, gehört werden.

Die Fetischisierung von altem analogem Equipment als Technik/Technologie, um «warmen», «satten» Sound zu produzieren oder auch um sich in eine Genealogie mit den frühen Electronic (Dance) Musicians einzuschreiben, ist zum Beispiel an den hohen Preisen abzulesen, die für alte Maschinen auf dem Gebrauchtmärkte verlangt werden.

344 Bei so einer breiten Wertlegung auf das Organische des Technoiden bleiben die Fragen offen, wer eigentlich nicht so produziert bzw. wer überhaupt so maschinen-steril veröffentlicht. Die Positionen der zitierten EDM-Produzenten

Wer gibt eigentlich den Befehl zum Saubermachen?

Letztlich finde ich nur einzelne Spuren (diese aber regelmäßig), die anzeigen, dass das Spannungsverhältnis, mit dem sich so viele EDM-Akteur*innen konfrontiert sehen, auch irgendwie stereotyp deutsch-national assoziiert wird. Nachstehend sind noch einmal Zitate aus dem *Groove*-Magazin zusammengetragen, die jedes für sich allein nicht unbedingt eindeutige Reaktionen auf ein deutsch gemachtes EDM-Narrativ darstellen. In einer Sammlung von Statements lässt sich meines Erachtens aber schließlich doch so etwas wie ein *Ghost Track* heraushören, der immer mit *schwingt* (*re-soniert*) – wider eine EDM-Ästhetik und Haltung, in der sich Stereotype wie «German reserve, rationality, and exactitude»³⁴⁵ spiegeln.

***Groove*: «Studiobericht Mouse On Mars» (Andi Toma und Jan St. Werner)**

Jan St. Werner: «Es müssen Willkür und Völlerei herrschen – man sollte sich von nichts und niemandem beschränken lassen.»³⁴⁶

Jan St. Werner: «Ich glaube, so eine gewisse Klangbefreiungsästhetik haben wir schon – so richtig echte Dogmatik trauen wir uns allerdings nicht zu.»³⁴⁷

***Groove*: «Im Studio: Chopstick & Johnjon» (Chi-Thien Ngyen und John Muder), Studio in Berlin**

Numinos schreibt, bei Chopstick & Johnjon landen die Mischungen auf einer Studer A-80 Senkelmaschine, damit sie am «Ende noch mit ein wenig Analog-Mojo verfeinert werden.»³⁴⁸

***Groove*: «Im Studio: Legowelt» (Danny Wolfers),**

Numinos schreibt über Legowelt «[D]ie Produktionen des Niederländers zeichnen sich durch das bewusste Verschleifen, Verzerren und Patinieren der Klänge aus.»³⁴⁹

oder Journalisten scheinen sehr homogen und eigentlich scheinen alle anderen Produktionsformen völlig irrelevant für die entsprechenden Szenen. Ein EDM-Produzent, der in einer distinktiven Ästhetik vielleicht auch sehr erfolgreich veröffentlicht, beispielsweise Peter Boström (unter anderem Helene Fischer, Loreen), wird von einem Magazin wie *Groove* oder den darin vorgestellten Produzenten doch wahrscheinlich gar nicht wahrgenommen oder zitiert.

345 Nye, *Minimal Understandings*, S. 165–166.

346 Numinos, *Studiobericht Mouse On Mars*, S. 68.

347 Ebenda.

348 Numinos, *Im Studio: Chopstick & Johnjon*, S. 78.

349 Numinos, *Im Studio: Legowelt*, S. 75.

Groove: «Studiobericht Alter Ego» (Roman Flügel und Jörn Elling Wuttke), Studio in Darmstadt

«IN DEUTSCHLAND SCHLÄGT EINEM AUS VIELEN STÜCKEN EINE UNGLAUBLICHE BIEDERKEIT ENTGEGEN.»³⁵⁰

Numinos schreibt: «Neben allen Klang Experimenten [sic!] ist für Alter Ego vor allem die Tatsache bezeichnend, dass sie – im Gegensatz zur Mehrheit der Techno-Einzelkämpfer – als Produzenten-Duo arbeiten. Dass solche Gewinn bringenden Allianzen gerade in Deutschland (ganz im Gegensatz zu England) eher selten sind, ist eigentlich unverständlich.»³⁵¹

Roman Flügel: «Seit wir in Clubs gegangen sind, war uns immer wichtig, dass uns Tracks in ihrer Bizarrität oder Kaputtheit überraschen. Das ist eine Sache, die ich in Deutschland bei vielen Produzenten gerade sehr vermisste. In England hat man da eine ganz andere Szene, da wurde gerade durch Drum'n'Bass immer schon eine gewisse Hysterie großgeschrieben, während man sich hier teilweise auf sein Ketamin-Afterhour-Geplacker zurückzieht und glaubt, das ginge jetzt zu Herzen oder da seien gerade alle tief drin.»³⁵²

Roman Flügel: «Ich finde «Club» heißt eben auch «Grenzen überschreiten». Und die Musik dazu sollte genau das tun – manchmal auch des guten Geschmacks. Ansonsten finden wir uns auf einer Art Parteitag einer konservativen Partei wieder, [...] was für mich der Untergang wäre.»³⁵³

Nur selten wird in den Studioberichten so explizit eine Verbindung zu Deutschland vorgebracht wie von dem Produzentenduo Alter Ego. Das Stereotyp der «deutschen Biederkeit» wird in der zitierten *Groove*-Ausgabe von 2007 noch unmittelbar plakativ reproduziert, was in dieser Direktheit in den letzten Jahren selten passiert.³⁵⁴ In der Sammlung all der Statements fällt wieder der geradezu habitualisierte – automatisierte – Sprech auf, der «Kaputtheit» oder «Verzerren» für EDM fordert. Der «Niederländer»

350 Numinos (November/Dezember 2007): «Studiobericht Alter Ego», in: *Groove*, 109, S. 74–75, hier S. 74 [Kapitälchen im Original].

351 Ebenda, S. 75.

352 Ebenda.

353 Ebenda.

354 Atom TM (aka Uwe Schmidt) spricht im Zusammenhang mit seiner EDM-Produktion «Liedgut» (2009) bereits von «Post-Biedermeier»-Zusammenhängen und reflektiert das Stereotyp von Schubert bis Kraftwerk spielerisch (*De:Bug* (März 2009 (129)): «Atom TM mit neuem Liedgut. Uwe Schmidts Mega-Fuge und die Bezüge zur Romantik, Kraftwerk und Biedermeier», online unter: <http://archive.today/gF8Ku#selection-407.184-407.190>, zuletzt geprüft am 30.07.2014).

oder analoge Gerätschaften verfügen für den Musikjournalisten Numinos über ein besonderes Bewusstsein für das «Verschleifen» oder über «Mojo». Wahrscheinlich ging es dem Autoren nur darum, nicht immer die gleichen Bezeichnungen verwenden zu müssen. Für eine Lesart, die auch das Latente analysiert, ist durchaus interessant, warum an diesen Stellen die Nationalität eines*r Produzenten*in relevant wird oder der Mojo-Begriff gewählt wird, der im Allgemeinen eher im Zusammenhang mit Schwarzen Popkulturproduktionen auftaucht.

Schlüsselwörter in den oben genannten Zitaten sind «Büroarbeiter», «geplacker», «dogmatisch», «konservativer Parteitag», «klinisch», «Einzelkämpfer», «Untergang», «Verlockung» und Forderungen nach dem «Humanen», «Warmen», «Feinen», «Völlerei» – mitzudenken sind die unausgesprochenen Antonyme. Innerhalb einer ritualisierten Erzählung «Elektronische Musik aus Deutschland» legt solcher Duktus wahrscheinlich nicht nur für mich folgende Assoziationen und das zugegebenermaßen stark überspitzte, stereotype Bild nahe:

*EDM Produzierende dürfen/wollen nicht den Eindruck vollstreckender «Schreibtischtäter*innen» erwecken – keine Nazis sein,³⁵⁵ die etwas so Lebendiges wie Musik eiskalt in Rechenwerten betrachten und nur als logistische Aufgabe behandeln.*

Auf niemanden und schon gar nicht auf einen der oben zitierten Produzent*innen oder Journalist*innen soll diese Beschreibung zutreffen. Die Statements verdeutlichen doch eher, dass die Akteur*innen gegen die negativen Stereotype arbeiten. Die zahlreichen immer noch geführten Diskussionen beispielsweise in Bezug auf Kraftwerks Musik, Titel oder Cover und eine vermeintliche «Nazi-Ästhetik» und die Betonung der ironischen Brechung der Band damit, machen aber unter anderem klar, dass dieses Bild nicht von allzu weit hergeholt ist.³⁵⁶ Diese überspitzte Zusammenstel-

355 Jan Werner (Mitglied von Mouse On Mars) veröffentlichte mit Klaus Sander 2005 ein Buch mit Gesprächen über Elektronische Musik unter dem Titel *Vorgemischte Welt* (Frankfurt a. M.: Suhrkamp). In diesem sind ordinäre Kommentare zu Musikprogrammen, Presets gesammelt und manchen DJs oder Recording Artists in dieser Sachbearbeiter*innen-Rolle dargestellt. Musikalische Strukturen wie ein 4-Viertel-Beat werden von Werner durchaus als «faschistoid» (*Vorgemischte Welt*, S. 63) bezeichnet.

356 Albiez, Sean und Lindvig, Kyrre Tromm (2011): «Autobahn und Heimatklänge: Soundtracking the FRG», in: Sean Albiez und David Pattie (Hg.): *Kraftwerk. Non-stop Music*, London: The Continuum International Publishing Group, S. 15–43. Vgl. auch Adelt, Ulrich (2012): «Machines with a Heart:

lung der von mir aus dem Zusammenhang gerissenen Zitate soll verdeutlichen, dass ein Dilemma der Elektronischen Musikgeschichtsschreibung von Deutschland aus darin liegt, dass allgemeine Spannungsverhältnisse, die in EDM gegeben sind, schließlich auch germanisiert werden.

Das rituelle, sampleartige Wiedereinbringen von Elementen des Narrativs «Elektronische Musik aus Deutschland» in einer Vielzahl von Formaten, die Dauerhaftigkeit des Schreibstils in Rubriken wie dem «Studiobericht», verteilt auf eine Vielzahl von Informant*innen, bilden – so oder so – EDM's Ghost Track. Sie sichern seine Haltbarkeit, legitimieren und bedeuten sogar Kumulation, im Sinne der Reichweite. Das Narrativ ist kein Hidden Track, in dem Sinne, dass es versteckt ist. Es ist ein Ghost Track, der nicht gelistet die ganze Zeit mitschwingt. Wenn die Produzent*innen beim Wort genommen werden dürfen, ist der Ghost Track in den Dance Tracks permanent mitzuhören: Dann stehen Pulsieren, Atmen, Punch, Analog-Mojo, Noise, Band-Sättigung und Live-Editing nicht mehr einfach nur für eine Klangästhetik, sondern zumindest *auch* für eine Befreiungsästhetik von «deutscher Biederkeit».

German Identity and the Music of Can and Kraftwerk», in: *Popular Music and Society*, Volume 35, Issue 3, S. 359–374.

**Anmerkungen zum Rechtsstreit
über Musik-Sampling –
«Kraftwerk (Ralf Hütter) vs. Moses
Pelham» – und zur Frage nach
rassismuskritischer, semiotischer
Demokratie**

«Ich hab' gepennt in der Schule. Die Klasse hat gelacht.
Dann bin ich aufgewacht. Ich hab' die Nacht im Studio verbracht.
Kennst Du die Pracht einer Platte, die sich dreht,
wenn auf dieser Platte Dein Name steht?»

(Rödelheim Hartreim Projekt: «Ich bin», MCA Records 1996)

Diese Zeilen des circa 20 Jahre alten Rap-Textes vom Rödelheim Hartreim Projekt, bei dem Moses Pelham Mitglied war, erscheinen hochaktuell, seit der Sampling-Rechtsstreit zwischen Moses Pelham und Ralf Hütter von der Gruppe Kraftwerk 2015 vor dem Bundesverfassungsgericht ausgetragen wird. Deutlich hörbar hat der Pop- und Hip-Hop-Produzent Moses P aus dem Kraftwerk-Stück «Metall auf Metall»³⁵⁷ eine kurze Sequenz kopiert, geloopt und unter anderem damit einen neuen Track für die Rapperin Schwester S gebastelt. Das Problem, mit dem sich die Richter*innen in höchster Instanz in Deutschland nun beschäftigen müssen, liegt in der Frage, ob Pelham die «Pracht einer Platte, die sich dreht, wenn auf dieser Platte [sein] Name steht» und eben nicht «Kraftwerk», auch zuzustehen ist. Genauer: Ob diese Form und Vorgehensweise des Samplings erlaubt sein soll.

Die nachstehende Auseinandersetzung zielt nicht auf eine juristische Bewertung des Falls (eher auf eine Bewertung des Juristischen in diesem Fall), sondern interessiert sich für die gesamten oben zitierten Rap-Zeilen. Der Reim verweist zum einen auf die (situative) Nichtpartizipation an institutionalisierter Bildung des lyrischen Ich: «Ich hab' gepennt in der Schule. Die Klasse hat gelacht.» Zum anderen zeigt sich, welche enorme Bedeutung andere kulturelle Gestaltungs- und Beitragsmöglichkeiten für Subjekte haben können. Das meint hier «semiotische Demokratie»: die kulturelle oder auch künstlerische Kodierung der Umwelt unter größtmöglicher Beteiligung, die nicht nur Institutionen und sich als Eliten Imaginierenden vorbehalten ist.³⁵⁸ Der Terminus ist übernommen aus den Cultural Studies (unter anderem geprägt von John Fiske oder David Morley).

«[...] John Fiske, coined the term «semiotic democracy» to describe a world where audiences freely and widely engage in the use of cultural symbols in response to the forces of media. A semiotic democracy enables the audience, to

357 Kraftwerk (1977): «Metall auf Metall», auf *Trans Europa Express*, KlingKlang/MI.

358 Becker, Konrad (2004): «Terror, Freiheit und Semiotische Politik», in: *Kulturrisse. Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik*, 3/2004, online unter: <http://kulturrisse.at/ausgaben/032004/kulturpolitiken/terror-freiheit-und-semiotische-politik>, zuletzt geprüft am 08.12.2015.

a varying degree, to «resist,» «subvert,» and «recode» certain cultural symbols to express meanings that are different from the ones intended by their creators, thereby empowering consumers, rather than producers.»³⁵⁹

Die Anmerkungen zu diesem Rechtsstreit über Musik-Sampling und zu semiotischer Demokratie sollen durch eine rassismussensible Perspektive geleitet sein. Voranstellen möchte ich, dass diese Perspektive Pelham oder Hütter nicht – möglicher- und unsinnigerweise gar aufgrund ihrer Hautfarbe – als Repräsentanten Schwarzer oder Weißer (Musik-)Kulturen positioniert. Es meint ebenso wenig, dass bestimmte musikalische oder kompositorische Strategien als Schwarze oder Weiße zu verstehen sind. Ziel ist eine sensibilisierte Lesart von Argumentationsstrukturen, die in solchen Rechtsfällen virulent werden, weil sie auch rassistisch konstituierte Felder betreffen, in denen es um Kodierungs- und Aneignungsmacht, Archive, erfundene Traditionen, Kanonisierung, Technologie und Anerkennung von Kulturtechniken geht.

«Ich bin der Musikant mit Taschenrechner in der Hand»³⁶⁰

Vor dem Gerichtssaal, in dem der von Ralf Hütter und Moses Pelham vorgebrachte Fall verhandelt wird, halten Journalist*innen Mikrofone und Kameras vor Hütter. In seinem auf Nachrichtensendern übermittelten Statement empört sich das Kraftwerk-Mitglied: «Man stellt sein ganzes Leben in den Dienst dieser Kunst und dieser Arbeit und jemand anders greift durch Knopfdruck und irgendwie heraus und, und macht da etwas anderes

359 Katial, Sonia K. (2006): «Semiotic Disobedience», in: *Washington University Law review*, Volume 84, Issue 3, 2006, S. 489–571, hier S. 489, 490, online unter: http://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1180&context=law_lawreview, zuletzt geprüft am 8.12.2015.

Diesem Verständnis oder dieser Lesart von «semiotic democracy» wird oft entgegengehalten, dass sie die Möglichkeiten des «Empowerment» romantisieren. Im Fall von Sampling zeigt sich jedoch eindeutig die Handlungsfähigkeit der Nutzer*innen. Musikmedien werden nicht nur konsumiert, sondern mit ihnen wird aktiv neu produziert.

360 Kraftwerk (1981): «Taschenrechner», auf *Computerwelt*, KlingKlang/EMI/Capitol Records.

mit.»³⁶¹ Die Zeitungen, die über die Auseinandersetzung berichten, zitieren Hütter, der erwartet hätte, dass Pelham danach fragt, ob er das Sample benutzen dürfe. Das siebte biblische Gebot «Du sollst nicht stehlen» soll von Hütter in der Verhandlung zitiert worden sein, gedruckt steht es in fast jedem journalistischen Artikel zu den Verhandlungen.³⁶² Pelham reagiert mit zwei Sätzen, die immer wieder zitiert werden: Sein Vorgehen hielt er «für üblich und rechtens»³⁶³. «Hip-Hop ist ohne Sampling nicht möglich, darum stehe ich heute hier. Ich halte das für mein gutes Recht. Es gibt keine Kunst im luftleeren Raum, es geht immer um die Auseinandersetzung mit anderer Kunst»³⁶⁴.

Einschub zum Urheberrecht und Copyright³⁶⁵, so es denn in diesem Fall überhaupt darum geht:

Der Hinweis darauf, dass die Kraftwerk-Mitglieder mit viel technischem und ökonomischem Aufwand sowie mit viel kreativem Einsatz ihre Musik verwirklichten, ist irreführend beziehungsweise versteht Urheberrechtsideen falsch. Das Urheberrecht war noch nie ein Arbeitsschutzgesetz, das Ausbeutung der Arbeitenden oder prekären Lebenssituationen von Künstler*innen vorbeugen sollte. Die gegenteilige Anwendung zeichnet sich eher ab. Die Idee des Schutzes von geistigem Eigentum, Werken oder Produktionsideen, die sich um die dazu umgesetzte Arbeit und diese verrichtende Menschen nicht schert, regelte schon Systeme wie Sklaverei.

Adam Haupt skizziert in seinem Artikel «Interrogating Piracy. Race, Colonialism and Ownership» aus dem Jahr 2014 nicht nur eine Geschichte der Verwobenheit zwischen Gender, Class, Race Diskri-

361 Kehlbach, Christoph (2015): «Bundesgerichtshof verhandelt über umstrittenes «Sampling»», in: tageschau.de, 25.11.2015, online unter: <http://www.tagesschau.de/inland/sampling-verfassungsgericht-101.html>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.

362 Hipp, Dietmar (2015): «Musik-Sampling vor dem Bundesverfassungsgericht: Wenn der Rechtsanwalt mit dem Rapper im Studio sitzt», in: Spiegel Online Kultur, 25.11.2015, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/bundesverfassungsgericht-moses-pelham-gegen-kraftwerk-a-1064607.html>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.

363 Ebenda.

364 Kehlbach, tageschau.de.

365 In diesem Kapitel wird nicht zwischen den diversen nationalen Gesetzgebungen unterschieden (zum Beispiel Deutschland und USA), da die Prozesse der Konstitution der Regelungen grundsätzlich reflektiert werden.

minierung, europäischem Imperialismus und Gesetzgebungen von geistigem Eigentum seit John Locke.³⁶⁶ Sein Artikel zeigt auch, dass postkolonial und feministisch informierte Kritiken an diesen Regelungen spätestens seit den 1970er Jahren ausgereift vorliegen.³⁶⁷ Ganz simpel formuliert besagen diese, dass zum Beispiel durch Zuweisung von Reproduktionstätigkeiten und Enteignung systematisch verhindert wurde und wird, dass Frauen und People of Color in gleicher Weise wie Weiße Männer an der Entwicklung von Geistigem Eigentum und am Erfindertum teilnehmen können. Und doch bleiben die vielen in den letzten Jahrzehnten geführten Urheberrechtsdebatten und -verhandlungen schlicht um sich selbst und diese veralteten Regelungen kreisend.³⁶⁸

Weißes Herrschaftsdenken ist im Urheberrecht verankert und dieses Recht ist gleichzeitig konstitutiv für dieses Denken. Die heutige Tatsache, dass inzwischen Schwarze Produzenten und Musiker als «Hip Hop Mogul[e]»³⁶⁹ (zum Beispiel Dr. Dre, Jay Z) bezeichnet werden können, die auf Grundlage von erworbenen Copyrights über riesige Archive phonographischen Materials herrschen, ist in diesem Sinne als «Entgleitung» zu verstehen. Sie bleibt in derselben Logik der rassistisch konstituierten Eigentumssysteme verhaftet.

Die einen Anwält*innen kämpfen für die Freiheit einer (Sampling-)Kunst, die anderen dafür, dass ihre Mandant*innen selbst bestimmen können, ob und welcher Teil ihrer Musik für gewerbliche Wiederverwendungen ausgeschlachtet werden darf. Aufschlussreich an den Aussagen Hütters ist vor allem der konservative Gestus, der ihnen innewohnt. Die Abwertung des «Knopfdrückens» (etwas, das Hütter selbst aus früheren Jahren kennen dürfte) und der Anspruch, gefragt werden zu wollen, sind typische und alt-

366 Haupt, Adam (2014): «Interrogating Piracy. Race, Colonialism and Ownership», in: Lars Eckstein und Anja Schwarz (Hg.): *Postcolonial Piracy Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London, New York: Bloomsbury, S. 179–192.

367 Ebenda.

368 Lobato, Ramon (2014): «The Paradoxes of Piracy», in: Lars Eckstein und Anja Schwarz (Hg.): *Postcolonial Piracy Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London, New York: Bloomsbury, S. 121–134, hier S. 130.

369 Schur, Richard (2014): «Copyright outlaws and hip hop moguls. Intellectual property law and the development of hip hop music», in: Christopher Malone und George Martinez Jr. (Hg.): *The Organic Globalizer: Hip Hop, Political Development, and Movement Culture*, New York: Bloomsbury, S. 79–98, hier S. 82.

bekannte Strategien des Vorwurfs, andere pflegten eine «Unkultur». Dass diese Haltung keine naive, sondern eine strategische Hütters ist, vermag der folgende längere Auszug eines Interviews zu verdeutlichen, das der Musiker 2009 dem «Groove»-Magazin gab.

«Vor allem durch ›Trans Europa Express‹ wurdet ihr 1977 auch bei Club-DJs sehr beliebt. Wie habt ihr das erlebt?»

Als wir Ende der Siebziger in New York zu Besuch waren, nahm uns das Dance-Department unserer Plattenfirma mit in illegale Clubs. Wir tanzten da, und plötzlich spielte der DJ, das war Afrika Bambaataa, ›Trans Europa Express‹ und ›Metall Auf Metall‹. Doch die Stücke waren nicht zehn, sondern zwanzig Minuten lang! Ich dachte noch: ›Komisch, die Stücke sind doch gar nicht so lang.‹ Aber dann fand ich heraus, dass er zwei Acetate derselben Platte benutzte und sie ineinander mischte. Wir fanden das fantastisch. Wir selbst haben unsere Musik im Studio manchmal stundenlang gespielt. Dass die Stücke schließlich eine bestimmte Länge hatten, lag nur an der Spielzeit, die man auf Vinyl pressen konnte.

Bambaataa samplete euch später auch für seine einflussreiche Single «Planet Rock». Eurer eigenen Idee von Musik war aber vermutlich Detroit-Techno näher, für dessen Produzenten ebenfalls das Erschaffen neuer Sounds im Vordergrund stand. Empfandet ihr das auch so?

Wir haben das sehr stark so empfunden. Wir haben diese Musik aus Detroit, als wir sie zum ersten Mal hörten, sofort verstanden. Das war wie eine Traumhochzeit (lacht). Das waren Brüder im Geiste. Das gab uns auch viel Energie für unsere eigene Arbeit. Du kannst dir ja vorstellen, dass es, als wir anfangen, nur einen kleinen Kreis von Eingeschworenen gab. Unsere Musik wurde zu Beginn ja nicht im Radio gespielt. Wir fühlten uns als Außenseiter.»³⁷⁰

In Bezug auf das vorangestellte Zitat sei nicht weiter berücksichtigt, dass das mehrfache Abspielen und Mixen gerade des Stückes «Metall auf Metall» von Hütter als «fantastisch» erlebt wird und das Wort «Energie» auch mit unter anderem monetären Anreizen sowie Anhäufung symbolischen Kapitals für Kraftwerk-Mitglieder gleichzusetzen ist. Als Hütter dieses Interview gab, hatte er schon Klage gegen Pelham erhoben. Der Paragraph soll verdeutlichen, wie wohlkalkuliert (Hütter) Kraftwerk in Genealogien und musikkulturellen Traditionen platziert (wird). Wahrscheinlich wer-

370 Hoffman, Heiko (2009): «Kraftwerk ›Das hatte etwas von einem mechanischen Ballett‹», in: *Groove*, November/Dezember 2009, online unter: <http://www.groove.de/2012/04/18/feature-kraftwerk-groove-121/>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.

den der DJ und Gründer der Zulu Nation, Afrika Bambaataa, sowie die ersten Detroit Techno DJs, People of Color, Kraftwerk nicht danach gefragt haben, ob sie diese Platten, ohne Kraftwerk zu nennen, drehen lassen dürfen. Und Hütter wird nicht danach gefragt haben, ob sie ihn auch als «Brother» ansehen. Die Attitüden und Lagen der Musiker scheinen sich doch sehr von denen der Kraftwerk-Mitglieder zu unterscheiden. Bambaataa und das Geschehen in den ersten Detroit Techno-Clubs gelten in der (Pop-)Musikgeschichtsschreibung inzwischen als höchst relevant, und zwar wegen, es sei hier einmal so bezeichnet, des bewussten Schwarzen (und Schwulen) «semiotischen Ungehorsams»³⁷¹/Un-gehör-sams und weil die Akteur*innen als Wegbereiter*innen exakt der musikalischen Spieltechniken wahrgenommen werden,³⁷² die zurzeit und nach Wunsch Hütters als Diebstahl verhandelt werden sollen.

Dass die strategische Einschreibung Kraftwerks in kulturelle Kanones mitverhandelt wird, ist in einer weiteren Situation zu erkennen. Auf Spiegel-Online wird Folgendes aus der Gerichtsverhandlung am 25. November 2015 berichtet:

«Als Verfassungsrichter Andreas Paulus ganz grundsätzlich fragte, ob die Forderung von Lizenzgebühren für Sampling nicht «die Beatles des 21. Jahrhunderts im Keim ersticken» würde, bat Kraftwerk-Mitglied Hütter noch einmal ums Wort: «Die Beatles-Generation zeichnet sich dadurch aus, dass sie ihre eigene Musik geschrieben hat.»»³⁷³

Auch hier sei nicht weiter ausgearbeitet, dass die Antwort Hütters falsch ist, denn die Beatles spielten auch in der Phase, in der sie international berühmt wurden, noch Songs anderer Musiker*innen nach.³⁷⁴ Interessant an dieser Passage ist, dass in dem Augenblick, in dem die Idee aufkommt, samplingbasiert arbeitende Musiker*innen mit den in den (Weißen) Popkanon aufgenommenen und diesen anführenden Beatles zu vergleichen, wird mit dem Argument des Musik-Selbstschreibens gekontert. Zum einen wird Kraftwerk als die Band, die ihre Musik in mühevoller Arbeit selbst kreierte,

371 Katial, *Semiotic Disobedience*.

372 Ismaiel-Wendt, Johannes (2011): *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*, Münster: Unrast, S. 221.

373 Hipp, *Musik-Sampling*.

374 Wald, Elijah (2014): «Forbidden Sounds: Exploring the Silences of Music History», in: Dietrich Helms und Thomas Phleps (Hg.): *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie Populärer Musik*, Bielefeld: transcript, S. 25–39, hier S. 32, 33.

so indirekt in den Beatles-Traditionskontext gehievt und samplingbasiert arbeitende Akteur*innen werden ausgeschlossen. Zum anderen ist aufschlussreich, dass die Hegemonie des Schreibens, auf welche die elitären Weißen Ideen schon seit Jahrhunderten basieren,³⁷⁵ im Kontext von Musik (wieder) so gewichtig wird.

Wer im Glashaus sitzt, ...³⁷⁶

Kraftwerk wird in kulturellen und sonischen Gedächtnissen gerade erinnert, weil das von der Band eingespielte Material gemixt, gesampelt und von Knopfdrücker*innen wiederverwertet wurde. Die von Hütter zum Ausdruck gebrachte Dankbarkeit gegenüber Bambaataa und den Detroit Techno DJs ist unbedingt ernst zu nehmen und kann nicht hoch genug bewertet werden. Ohne diese ungefragten und auch kommerziell interessierten Aneignungen würde ich persönlich Kraftwerk beispielsweise vornehmlich als einen Act erinnern, der in der ZDF-Hitparade von Dieter-Thomas Heck Ende der 1970er Jahre angesagt wurde. Das Besondere an populärer Musik ist, dass sie achronistisch zu funktionieren vermag. Das Diktat der erzählerischen Reihenfolgen entlang eines festen Zeitstrangs ist im Track-Modus aufgehoben. Der Breakbeat- und Electronic-Dance-Music-Forscher Kodwo Eshun erklärt in einem bereits 1999 veröffentlichten Interview:

«Breakbeat hat verschiedene retroaktive Kapitel geöffnet. Auf ähnliche Weise bedeutet der Zusammenbruch der langgehegten Vorstellung, Kraftwerk seien der Ursprungsort von Techno, daß Leute viel freier zwischen 70ern und 90ern rumhüpfen können, sich zum Beispiel zwischen Krautrock und Herbie Hancock bewegen können: Es gibt da eine gewisse Offenheit in der Musik.»³⁷⁷

Kraftwerk steht wahrscheinlich mindestens so sehr in der Tradition des Samplings wie in der der Beatles. Um den Argumentationsweg noch einmal plakativ in einer durchaus auch möglichen Denkweise nachzuzeichnen: Erst kommt Sampling und dann/damit kommt Kraftwerk. Das Kraft-

375 Weheliye, Alexander G. (2005): *Phonographies. Grooves in sonic Afro-modernity*, Durham: Duke Univ. Press, S. 25.

376 Glashaus ist auch der Name eines Bandprojekts, das von Moses Pelham produziert wird und für welches er die Songtexte schreibt.

377 Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID-Verlag, S. 223.

werk-Stück «Metall auf Metall» basiert selbst auf einer Sampling-Technik, da es nach Aussage Hütters aus vorproduzierten Tonbandstücken zusammengesetzt wurde. Wird die Frage danach, von wem das Material aufgenommen wurde, einen Moment ignoriert, zeigen sich viele Ähnlichkeiten in den Produktionsverfahren Kraftwerks und Pelhams.

Dieser exemplarische Argumentationsweg soll nachfolgend zu sehr viel grundsätzlicheren und allgemeineren Schlussfolgerungen führen. Worauf zielen überhaupt Behauptungen der prinzipiellen Unterschiedlichkeit der musikalischen Produktions-, Aufschreibe- oder Phonographieverfahren? Wer führt diese wann mit welcher Motivation an?

Eine gänzlich andere Argumentation, die strategischen Essentialismus erkennt, lässt sich durch die ungemein schlüssige Überführung der Juristin Olufunmilayo Arewa stützen. Arewa hinterfragt in ihrer Studie Anwendungsweisen von musikalischen Genre-Kategorisierungen vor Gericht.³⁷⁸ Wenn im Zusammenhang mit Copyright Law immer wieder insistiert und zugeschrieben werde, dass vor allem Hip-Hop die Musik sei, die sich durch den direkten Bezug und Verweis auf andere Musik auszeichne, passiere Folgendes: Die Behauptung der grundsätzlichen Andersheit von Hip-Hop führe dazu, andere Musikformen eben auch leichter in ihrer Gesamtheit als etwas anderes imaginieren zu können und Traditionslinien zu erfinden. Eine «sacralization»³⁷⁹ der Musik und des Geschmacks der als Eliten Imaginierten finde statt. Die moralisierende Zitation des siebten Gebots im aktuell vor dem Bundesgerichtshof verhandelten Fall wird von mir in diesem Zusammenhang gelesen. Das unmarkierte Hip-Hop-Andere wird nach Arewa homogenisiert und eine Binarität wird beziehungsweise Dichotomien werden so erzeugt.³⁸⁰ Die strategische Wahl der sprachlichen Markierungen vor und von Gerichten ist von besonderer Bedeutung:

«The characterization of hip hop borrowings as theft forms the basis for a negative view of hip hop as a genre that effectively isolates hip hop borrowing from other types of borrowing in music. Terminology can be of critical importance. Terminology used to describe hip hop borrowings is often taken from the setting of tangible, physical goods and applied in the context of intangible cultural products such as music. [...] Further, defining sampling

378 Arewa, Olufunmilayo B. (2006): «From J. C. Bach to Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright and Cultural Context», in: *North Carolina Law Review*, Vol. 84, S. 547–645, hier S. 579, online unter: <http://ssrn.com/abstract=633241>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.

379 Ebenda, S. 588.

380 Ebenda, S. 579.

as theft or appropriation immediately indicates, prior to any discussion, that something illegal, illegitimate or, at best, inappropriate has occurred.»³⁸¹

Die faktische Heterogenität und Bezugnahmen aller Musiken werden verschleiert, epochale Historisierungen wie «Klassik», «Europäische Kunstmusik» werden konstruiert. Plötzlich erscheint Kraftwerk in einer (Weißen) Traditionslinie mit den Beatles und gehört einer Generation an, die sich scheinbar dadurch auszeichnet, dass sie ihre eigene Musik schreibt. Es ist infolge dieser von Ignoranz getragenen Inszenierungen nicht verwunderlich, dass an vielen Stellen Vokabular funkelt, das auch kolonial anmutet: Es wird leicht, zum Beispiel Kraftwerk in ihrer abgegrenzten Traditionslinie als «Musikpioniere»³⁸² erscheinen zu lassen. Da, wo sie hingingen, war vorher anscheinend *Terra nullis*. In Zeiten, in denen für viele in Deutschland wieder die Besinnung auf eine eigene Geschichte, einen Kanon und eigene Werte besondere Konjunktur hat, stellt sich ein wohliges «Wir-Gefühl» damit ebenso leicht ein. Der Journalist Michael Pilz schreibt im Zusammenhang mit dem Rechtsstreit Kraftwerk vs. Pelham in *Die Welt* dann auch: «[...] 'Trans Europa Express' von Kraftwerk. Einem Meisterwerk der Popmusikgeschichte, ohne das wir alle ärmer wären.»³⁸³ Wen «wir» nun einschließt beziehungsweise ausschließt, bleibt offen.

Selbstverständlich sind in Hip-Hop oder Electronic Dance Music andere Semantiken fundamental als in der Musik Kraftwerks oder der Beatles. Und aus dieser essenzialisierenden Geschichtsschreibung heraus werden auch Narrative vorgestellt, in denen beispielsweise Bambaataa als Pionier imaginiert wird. Ich möchte jedoch im Kontext der Sampling-Rechtsstreitigkeiten für einen strategischen Anti-Essenzialismus plädieren. In Anbetracht von Veränderungsstrategien ist es für das (situativ) Marginalisierte allzu müßig zu versuchen, Anerkennung zu finden, indem Praktiken als gleichwertig zu denen der Etablierten dargestellt werden. Diese Tendenz ist beispielsweise deutlich zu erkennen, wenn DJs fordern, dass ihre mühselige Arbeit der Sample-Suche («Diggin in the Crates») und die kreative Leistung der Neukontextualisierung anerkannt werden.³⁸⁴

381 Ebenda, S. 581.

382 Hipp, Musik-Sampling.

383 Pilz, Michael (2015): «Moses P. gegen Kraftwerk. Warum beide Recht haben», in: *Die Welt*, 25.11.2015, online unter: <http://www.welt.de/kultur/pop/article149271545/Moses-P-gegen-Kraftwerk-warum-beide-recht-haben.html>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.

384 Schur, *Copyright outlaws and hip hop moguls*, S. 86.

Das Pochen Pelhams auf die Erhaltungsmöglichkeiten einer «Kunstform» ist aus Sicht seiner Anwält*innen, die innerhalb und mit der Gesetzgebung überzeugen müssen, sinnvoll. Über diese Rahmung hinaus gedacht, ist diese Haltung – ein Reflex auf Diffamierungen als Unkultur – jedoch kontraproduktiv, da sie obskure Kategorisierungen und Logiken reproduziert. Eine romantische Verklärung der grundsätzlich widerständigen Appropriation durch Sampling kann, von im breiten Popgeschäft erfolgreichen Produzent*innen wie Pelham, wohl nicht überzeugend vermittelt werden. Alle, auch die längst Etablierten, rangeln in diesem Streit gleichsam um ein «Underground-Image» – siehe Hütters Erzählung im oben zitierten «Groove»-Interview.

Werden die Fragen, ob Sampling erlaubt oder verboten oder was als Kunstform anerkannt werden sollte, geflissentlich ignoriert, wird vielleicht offenbar, dass sich hinter dem Musik-Sampling-Streit eine viel größere Widersprüchlichkeit auftut: Grundsätzlich und gesetzlich wird Geistiges Eigentum von sich als Eliten Identifizierten geschützt, während «der freie Austausch und die lebendige Erneuerung von Wissen und Kultur unter größtmöglicher Beteiligung»³⁸⁵ verbaut ist. Einmal angenommen, dass jede*r mit ein paar Mal Knopfdrücken Musik machen könnte und jemand das als eine Möglichkeit des kulturellen Ausdrucks erlebt und platzieren möchte, wären diese breiten Partizipationsmöglichkeiten nicht ein erstrebenswertes Ziel in einer Demokratie? Wie wäre es, möglichst viele Menschen dahin zu führen, nicht nur passiv ausgebildet zu werden, sondern sich an der Pracht eines – so oder so – selbstgemachten Musikstücks zu erfreuen. Dieser Vorschlag ist weit von einem machtfreien Digitale-Demokratie-Irrglauben entfernt, aber fordert, dass jede Möglichkeit zur Partizipation an kultureller Kodierung und Rekodierung ausgeschöpft werden muss.

(Kulturelle) Bildungseinrichtungen und auch Technologien versagen ohnehin noch allzu oft, wenn es um die Aufhebung und überhaupt um das Erkennen von semiotischer Repression und Barrieren geht, die in Systemen entstehen, die von Kategoriengrenzen wie Gender, Race, Disability oder Class durchzogen sind. Gleichzeitig werden in übertriebenem und unverhältnismäßigem Maße Regelungen gesucht und Ressourcen aufgebra(u)cht, um Urheberrechte zu schützen und zu privatisieren, die nur immer wieder neue Barrieren zum Beispiel in der Musikvermittlung und -produktion aufstellen.³⁸⁶ Von oben herab genehmigtes Sampling zur nichtkommerziellen

385 Becker, «Terror, Freiheit und Semiotische Politik».

386 Ellis, Katie und Kent, Mike (2011): *Disability and New Media*, New York: Taylor & Francis, S. 135.

Nutzung stellt keinesfalls eine Lösung dar. Solch ein Vorschlag kann nicht anders interpretiert werden, als dass Eliten und Konzerne Pfründe weiter für sich gesichert wissen wollen und niemandem sonst auch Zugang zu diesem finanziellen Prachterleben bieten wollen.

Djiie-söös!
Sonische Materialitäten des Glaubens
Über die Soundscape-Komposition
«L'amplification des Âmes» von Gilles Aubry

Das ist kein leises Rauschen, kein dünnes Rauschen. Es ist ein sattes Rauschen, eines, das gehört werden möchte. Das Dauergeräusch ist – nicht nur metaphorisch gehört – eher schon eine geformte Hüllkurve, eher eine motivierte Form des Spannungsverlaufs als etwas Verhülltes, das irgendwie ungewollt wahrnehmbar bleibt. Das Rauschen beweist, dass da etwas ist.

Composition and Spatialization Practices I

Ich laufe in einer Acht-Kanal-Audio-Performance-Installation des Soundkünstlers Gilles Aubry herum. Im Februar 2012 platziert Aubry im Foyer des Hauses der Kulturen der Welt (HKW) acht Speaker in einem doppelten Rechteck und gibt eine Art Konzert. Es ist kein gewöhnliches Konzert, in dem Zuschauer*innen die Bravourleistung von Künstler*innen auf einer Bühne beklatschen können, aber eine typische Klanginstallation wird das auch nicht. Die Art der Eröffnung hat schon etwas von einmaliger Aufführung und einmaligem Ereignis. Entsprechend lautet die Ankündigung im Programmheft:

«Friday [Februar 24, 2012] 6.30 to 7 p.m.

L'Amplification des Âmes

Liveperformance von Gilles Aubry (Sound Artist, Berlin)

Im Sommer 2011 sammelte Gilles Aubry Eindrücke aus der religiösen Klangkulisse Kinshasas, in der sich technisch verstärkte Klänge von Straßenpredigten, evangelikalen Missionierungskampagnen und Filmsoundtracks aus Off-Kinos vermengen. Aubrys Performance betont den Einfluss von Audioverstärkern auf den religiösen Geräuschkosmos der Stadt.»³⁸⁷

Das Arrangement ist klar: Ich werde nicht zu einem fiktiven Besuch in irgendeiner anderen Sound-Umgebung eingeladen. Es geht nicht um die akustische Möblierung zur Imagination eines anderen Raumes, hier gibt es keine Requisiten. Es geht um die akustische Ausstattung selbst.

Kommt da ein Signal über dieses Mikrofon? Jemand klopft darauf. «Plok, Plok», ja, es funktioniert.

Dann eine Stimme: «A!» Nochmal stakkato: «A! A!» Klar, jemand macht einen Soundcheck und das Rauschen entstammt einer mittelgroßen PA-Anlage. Eine Stimme spricht unterschiedliche Phoneme zum Test in ein Mi-

387 Global Prayers. Redemption and Liberation in the City. Thementage 23.–26. Februar 2012, Programmheft, online unter: https://www.hkw.de/media/texte/pdf/2012_1/programm_5/global_prayers_programm.pdf, zuletzt geprüft am 16.12.2015.

krofon: «Djiie!» Schnitt und Pause: «Djiie, Djiie!» Und schließlich kommt so etwas wie die semantische Auflösung des Checks: «A! A! (H)alleluja! Djiie, Djiie, Djiie-söös.» Kein übliches «One, two, test, test»-Soundcheck-Gebrabbel, sondern das «Making of» der dann ausgesprochenen Botschaft: «Jesus is the King!».

Etwas heftiger: Ein lauterer Sprechimpuls und da fiept die Anlage. Rückkopplungen entstehen, wenn die Stimme bei der Silbe «Djiie» hochgeht. Der Tonhöhenabfall für die zweite Silbe «söös» ist kein Problem. Jetzt scheint es optimal zu klingen und auch noch optimal minimal rückzukoppeln. Auch das schärfste «S» wird mit schönem Zischen von der Anlage transportiert: «Jessussssss».

The Sound Corpus and the Corpus of Sound I

Ein Mikrofon und der Tonabnehmer einer elektrischen Gitarre im Soundcheck: Es sind Luftschall- und elektroakustische Wandler, die für den Gottesdienst getestet werden. Ganz besonders wichtig ist es, dass den Gemeindemitgliedern akustisch bezeugt wird, dass Jesus unter ihnen weilt. Auch wenn ein «Jesus-Halleluja»-Soundcheck zunächst ungewöhnlich klingen mag, so knüpft dieser doch an die ältesten Überlieferungen an. Jesus hat seinen Körper schließlich selbst akustisch vermittelt. Er nahm beim Abendmahl das Brot und *sprach*: «Dies(es) ist mein Leib». So steht es im Buch Matthäus 26 Vers 26 geschrieben. In den diversen Bibelübersetzungen und in den ebenso diversen christlichen Eucharistieverständnissen ist man sich zumindest darin einig, dass Jesus seine Seinsformen auch in einer gesprochenen, demnach akustischen Wandlung oder Transsubstantiation erklärt hat.

Die Spuren werden nun zeitlich gerafft. Herannahende Stimmen und Schritte von mehreren Menschen, Geräusche eines nicht allzu festen Bodens und nicht allzu festen Schuhwerks verflechten sich mit dem Soundcheck. Es ist durchaus eine realistische Szene – die Gemeindemitglieder kommen an und die Audio-Anlage wird noch getestet. Die Audiospurschichtung mit klaren, harten Schnitten bleibt dennoch künstlich. Noch immer wird das Thema «Soundcheck» gespielt. Eine Gitarre wird gestimmt: e h G D A E, E A D G h h h e, so ungefähr, und dann nochmal etwas korrigiert: e h G D A E, E A D G h e. Jemand singt. Woran ist eigentlich zu erkennen, ob jemand zur Probe, in Vorbereitung auf etwas, singt oder bei einem Auftritt vor Publikum? Dieser Jemand hier singt zur Probe und zum Test, ganz eindeutig, da wird noch am Hall-Effekt gedreht.

Composition and Spatialization Practices II³⁸⁸

Der Soundcheck ist wahrscheinlich eine Feldaufnahme, die Aubry in einer der Neuen Pfingstkirchen in Kinshasa gemacht hat.³⁸⁹ Der Begriff Kirche darf dabei nicht mit europäischer, etwa katholischer, in Stein gehauener Architektur verwechselt werden. Das Testen des Sound Systems findet draußen statt, das ist klar hörbar. Vielleicht gibt es nur ein großes Dach auf Stahlträgern und keine Wände an den Seiten. Aber noch einmal: Hier wird kein geschlossener Raum entworfen, weder von der Kirche noch von Aubry. Ziel ist auf allen Seiten das Ineinanderfließen der Lautsphären. So ist auch bald schon Stimmenpalaver in das Rauschen und den Soundcheck hineingeschnitten.

The Sound Corpus and the Corpus of Sound II

Die Schallwandlung ist nicht nur Medium, sie ist selbst auch Corpus. Der Sound ist vielleicht immateriell, so wie der Glauben immateriell ist. Glauben und Sound werden aber stets materiell vermittelt. Die Bedeutung der akustischen Vermittlung des Glaubens wird besonders deutlich im technisch mediatisierten Umgang. Es scheint paradox, aber gerade Glauben und Sounds als unsichtbare Objekte erreichen uns in unserem Leben in multiplen Formen materieller Kultur³⁹⁰ – Audioanlagen (von großen PA-Systemen bis Car-Hi-fis), Kassetten, CDs, DVDs, Audio-Archive (private und öffentliche). Formen solcher Mediatisierungen und materiellen Verstärkung (amplification) des Glaubens macht Gilles Aubry in seiner Audioperformance hörbar.

In Gesang, Schritte und Stimmen fließen Motorengeräusche langsam vorbeifahrender Autos hinein. Jemand skandiert etwas durch ein Megafon.

388 Mit «Composition and Spatialization Practices» beschreibe ich sowohl Aubrys Arbeitsweise als auch die Klangproduktionen der Akteur*innen in seinen Aufnahmen.

389 Im Folgenden schreibe ich «Neue Pfingstkirchen», «Neue Religiöse Bewegungen» oder «Religiöse Bewegungen» (und ähnliches) immer mit großen Anfangsbuchstaben, um zu verdeutlichen, dass es sich um eine oftmals nur von Außenstehenden konstruierte Bezeichnungen handelt. Manche dieser Bewegungen sehen sich als die wahren Nachfolger jahrtausendealter, von Gott ausgewählter Gruppen.

390 Sämtliche Quellenangaben, die mit «vgl.» gekennzeichnet sind, bedeuten weniger Paraphrasierungen als Assoziationen des Autors, für die die genannten Quellen impulsgebend waren.

Vgl. Straw, Will (2012): «Music and Material Culture», in: Martin Clayton; Trevor Herbert und Richard Middleton (Hg.): *The cultural study of music. A critical introduction*, New York: Routledge, S. 227–236.

Vielleicht ist das Megafon auf ein Auto montiert. Innerhalb von einer Minute präsentiert uns der Soundkünstler mehrere Stimmqualitäten oder seine Dokumentationsebenen: Erst erfasst Aubrys Mikrofon irgendwelche Stimmen, die deutlich hörbar (Kassetten-?)Aufnahmen sind, die über ein Abspielgerät wiedergegeben werden. Dann richtet sich eine Stimme direkt an das Mikrofon. Aubry macht offensichtlich ein Interview. Ich weiß aus einem Text über Aubrys Arbeit, dass er Pastor*innen Neuer Pfingstkirchen in Kinshasa begleitet hat. Ich nehme an, ein Pastor erläutert ihm sprachliche Zusammenhänge. Ich höre was von «en allemand» und «Zauber». Schließlich sind wieder vorproduzierte/aufgenommene Stimmen zu hören. Eine verzerrt klingende Predigt, ein «Halleluja» und ein Raunen in der Gemeinde. Eine eifrige Predigt mit einer Hörer*innenschaft, die ebenso impulsiv darauf reagiert. Sind es Aufnahmen aus dem Archiv des Pastors, die er kommentiert? Aubry dokumentiert eine Dokumentation.

Signifying the City I

Oder: *Whose Urban Lo-Fi-Soundscape?*

Als Murray Schafer 1977 Soundscapes mit den Präfixen Hi-fi oder Lo-fi zu charakterisieren versucht, bezieht sich diese Unterscheidung vielleicht noch allgemein auf die Frage nach akustischen Qualitäten urbaner Räume, in denen diskrete Sounds auszumachen sind oder nicht.³⁹¹ Lo-fi-Soundscapes sind in Schafers Analyse kategorien solche, in denen alle Soundzeichen im postindustriellen Lärm und Grundrauschen der Maschinen und Motoren untergehen oder verschwimmen.³⁹² Im Laufe der Jahrzehnte haben sich die urbanen Lautsphären und vor allem auch das Bewusstsein in Bezug auf «Technology and Symbolism of Sound»³⁹³ verändert. In den europäischen und nordamerikanischen Städten wurde für diverse Akteur*innen und Planer*innen klar, dass, wenn schon mit technischen Erfindungen neue Sounds dazu kommen, zumindest die Kontrolle über diese Geräusche (symbolische) Bedeutung hat. Umgekehrt formuliert: Den Sound der Technologien nicht zu kontrollieren, ist vulgär.³⁹⁴ Sind die

391 Schafer, R. Murray (1977): *The tuning of the world*, New York: Knopf, S. 43.

392 Ebenda, S. 71.

393 Bijsterveld, Karin (2001): «The Diabolical Symphony of the Mechanical Age. Technology and Symbolism of Sound in European and North American Noise Abatement Campaigns, 1900–40», in: *Social Studies of Science* (31/1), S. 37–70, London: Thousand Oaks.

394 Vgl. ebenda, S. 61.

Soundscapes, die wir hier hören, Lo-Fi? Sind die Audioproduktionen tatsächlich unkontrolliert?

Etwa fünf Minuten sind vergangen seit dem Start der Audioperformance. Wieder ein Wechsel des Aufnahmebereichs: ein Rauschen wie bei der Langwellen-Sendersuche am Radio. Es ist das Rauschen aus dem Intro, dieses Mal aber mit Unterbrechungen und sich verändernder Klangfarbe. Die Formen und das Rauschen migrieren: Radio, PA-System, Megafon-Klang, Gitarrenverstärker – alles ist jetzt gleichzeitig wahrzunehmen. Die Gitarre wird immer noch gestimmt. Die Automotoren brummen leise. Jemand bohrt eine helle Guideline in die Soundscape, indem er oder sie wie mit einem Löffel einen schnellen Rhythmus auf so etwas wie einer Glasflasche klimpert.

Signifying the City II

Den Hi-fi- vs. Lo-Fi-Dualismus im Ohr höre ich Gilles Aubrys verzerrte und rauschende Aufnahmen aus Kinshasa. Nicht unbedingt die Produktion des Sound Artist selbst ist verzerrt, sondern die Akteure*innen, deren Soundpraktiken er aufnimmt, bieten ihm dieses zum Teil heftig verzerrte und rauschende Ausgangsmaterial. Selbstverständlich könnten wir die sonischen urbanen Soundscapes unterscheiden und feststellen, dass Kinshasa knattert, klappert, lärmt und übersteuert. Alte Motorengeräusche, seien sie von Stromgeneratoren oder Autos (man erkennt das hohe Alter Letztgenannter auch am Klang der Hupen), lärmen durch die Straßen. Die PA-Systeme, TV- und Radiogeräte plärren überlastet aus den nicht isolierten Häusern, während in den westlichen Metropolen schon wieder geistige Ressourcen dafür frei geworden sind, nicht mehr nur über Lärmreduktion, sondern über die «Tuned City»³⁹⁵ nachzudenken. Hightech-Züge nehmen in harmonisch abgestimmten Intervallen ihre Fahrtgeschwindigkeit auf, darin sitzen Menschen mit geschlossenen Kopfhörern, die sauberst trendige Subbässe ohne Subkultur zu transportieren vermögen.

Eine Menschenmenge hat sich angesammelt. Mein Eindruck ist, dass es mehrere Hundert Gläubige sind. Selbstverständlich kann ich nicht wissen, dass das eine religiöse Versammlung ist, aber mein Hören ist schon durch die Ankündigung und den «Halleluja»-Soundcheck gelenkt. Um mich herum ist ein Stimmengewirr, aus dem zwischenzeitlich eine Stimme etwas

395 Kleilein, Doris und Kockelkorn, Anne (2008): *Tuned City. Zwischen Klang- und Raumspekulation = between sound and space speculation*, Idstein: kookbooks.

deutlicher zu hören ist, aber gleichzeitig scheint es mir keine Stimme zu sein, die sich an die Versammlung richten möchte. Jede und jeder bringt hier etwas vor. Anfangs habe ich noch den Eindruck, dass dieses Stimmen-gewirr aus Dialogen zwischen Menschengröppchen entsteht, die aufeinander Bezug nehmen. Dann meine ich aber hören zu können, dass dieses zigfache Stimmenrauschen tatsächlich ein Effekt für jede*n Einzelne*n ist, der*die hier vielleicht betet, klagt, verkündet und spricht. Das Meer aus Stimmen, Sprache und Worten weckt auch in mir einen Impuls, jetzt in es hinein etwas zur Sprache und zum Ausdruck zu bringen. Ich könnte etwas loswerden, was mir auf der Seele liegt, ohne identifiziert zu werden. Es würde dennoch gehört werden, verstärkt, vervielfacht, mediatisiert, wie mein Spiegelbild im Spiegelkabinett da ist, während nicht mehr leicht zu ermitteln ist, wer der Ursprung ist.

Eine a-chronistische Erzählung ist das: In den vollen Lauf der Stimmen ist der Soundcheck wieder eingespielt – ich weiß nicht, ob von Aubry oder im tatsächlichen Ablauf der Versammlung. Dieses Mal wird der Klang der Snare Drum Schlag für Schlag optimiert. Oder es ist ein Hammer? In jedem Fall wird etwas zusammenklopft, so oder so sind es Konstruktionen – Sound und Gebäude. Wenige Sekunden später wird klar, es ist ein Soundcheck für die Snare gewesen, denn nun werden die Tom Toms getestet. Der akustische Konstruktionsmodus wird einige Minuten weiter in die Komposition getragen, obwohl der Gottesdienst in vollem Gange ist. Die Lautsprecher schmettern mit einigen Echos und verzerrt die Botschaft des Pastors in das Areal, das gefüllt ist mit vielen Menschen.

Composition and Spatialization Practices III

Nachdem ich also in den ersten Minuten noch herumgelaufen bin und versuchte, den Raum zu vermessen, den Aubry aufmacht, entscheide ich mich dafür, einen der herumstehenden Stühle zu nehmen und mich irgendwo hinzusetzen. Es ist egal, wohin. Vielleicht ist eine Orientierung wichtig und es kommt darauf an zu bemerken, aus welchem der acht Kanäle welcher Sound kommt, aber früher oder später verfließen die Signale ohnehin ineinander und eine Richtungszuweisung wird bedeutungslos. Ohnehin ist die Orientierung, die die Lautsprecher anbieten, unrealistisch, unmöglich.

Die Stühle, die da stehen, sind weiße, sogenannte Monoblocs, auch sie bieten sich nur bedingt als Requisite zur Imagination eines bestimmten anderen Raumes (Terrasse oder Open-Air-Gottesdienst in Afrika) an. Sie verweisen in ihrer Häufung und irgendwohin gestapelt

nur auf ihre eigene Materialität – ohne dabei white-cube-artig inszeniert zu sein.

Die Stimme des Pastors wird elektrisch verstärkt. Er predigt und mahnt. Obwohl ich die Sprache bis auf die ab und an eingefügte Lobpreisung «Halleluja» nicht verstehen kann, weiß ich, dass es so ist. Es ist die unglaubliche Verzerrung, Overdrive in seiner Stimme, die mich mahnt. Der Sound ist unerbittlich, viel unerbittlicher dringt er an mein Ohr als bedeutungsschwere Worte. Er brüllt ins Mikrofon: «Halleluja! Halleluja, Halleluja!» Und die Gemeinde reagiert kreischend und mit Ullulationen. «Halleluja! Halleluja, Halleluja!» Wie soll ich diesen unerbittlichen Sound nur in Textform bringen? Meine Unfähigkeit, die Wirkung dieser verzerrten Materialität zu formulieren, beweist, wie die Verzerrung eben eine ganz eigene Erfahrungsebene, eine nicht zu verschriftlichende ist.

Distortion is Truth I

«Distortion is Truth.»³⁹⁶ Distortion wird als «enriching the Sound»³⁹⁷ wahrgenommen. Verzerrung macht den charismatischen Sound, die bereicherte Ausstrahlung, die wohlgewollte Gabe, welche sich Charismatic Movements selbstverständlich zu eigen machen, aus. Das Rauschen und die Verzerrung belegen alles mit einer Patina, die auch eine Aura verleiht.³⁹⁸ Das Rauschen und Zeren machen immer schon den Konstruktionsmodus deutlich. Es ist klar, dass Charisma infolge des charakteristischen Sounds und eines Sprechakts eine kulturelle Aufladung ist. Žižek glaubt, wenn aufgedeckt würde, dass das Charisma des Königs ein performativer Effekt eines symbolischen Rituals, eine «fetischistische Inversion» sei, dann schwinde die performative Kraft.³⁹⁹ Wenn die performative Aufladung aber offenbar selbst das symbolischen Ritual ist, was soll dann enthüllt werden?

Distortion ist nicht ein Versagen, sondern Anreicherung (physikalisch). Nonlineare Verzerrung ist beispielsweise Anreicherung von Schwingungen, die aus ganzzahligen Vielfachen der Grundschwin-

396 Poss, Robert M. (1998): «Distortion is Truth», in: *Leonardo Music Journal*, Volume 8, S. 45–48

397 Ebenda, S. 47.

398 Vgl. Mersch, Dieter (2004): «Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine «negative» Medientheorie», in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink, S. 75–95, hier S. 83.

399 Žižek, Slavoj (1997): *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*, Wien: Turia und Kant, S. 55.

gung bestehen. Durch Distortion entstehen neue Obertonkombinationen, die wiederum so etwas wie «inherent pattern» ergeben.⁴⁰⁰ Es ergeben sich Klangformungen, die da sind, obwohl sie nicht aktiv erspielt werden. Und wenn ich hier Technik fokussiere und scheinbar Religion sowie Spiritualität als Thema vermeide, dann tue ich das, weil meine rhetorische Frage, die ich in Anlehnung an Mark Hulsether stelle, lautet: Sind religiöse Sound-Praktiken (in der Stadt) weniger oder «more cultural than anything else»?⁴⁰¹

Fade-out hier und Fade-in in eine andere Audiospur, ein gemäßigter verzerrender Lautsprecher und eine alltäglichere Umgebung sind zu hören. Ein Hahnenschrei, wenige Sekunden später wieder ein Hahnenschrei. Es ist ein akustisches Zeichen, das für mich kurz wie ein Soundlogo für Afrika funktioniert, so wie die Autos mit den alten Hupen, Grillenzirpen, Stimmenpalaver. Jetzt fehlen nur noch Frauengesänge beim Casava-Stampfen am Mörser als klisierte Soundmarker für Afrika. Das habe ich längst gelernt: Der Rapper Pee Froiss aus dem Senegal lässt einen Hahnenschrei im Intro seines Tunes «Africa for Africans»⁴⁰² einspielen. Ebenso tun es Amadou und Mariam in einem Stück («La Fête Au Village»)⁴⁰³ auf ihrem Album *Dimanche A Bamako*. Aubrys *L'Amplification des Âmes* hat mich aber inzwischen anders hypersensibilisiert, mein Hören neu konfiguriert. Ich warte tatsächlich auf den dritten Hahnenschrei, der Jesu Existenz wieder einmal akustisch beweist und Petrus als Verräter bloßstellt.

Signifying the City III

Gewöhnlich wird Sonic Cityness mit Lärm, Poly- und Kakophonie, auch mit Polymetrik gleichgesetzt. Aubrys *L'Amplification des Âmes* macht hörbar, dass aus dem vermeintlichen akustischen Durcheinander der Stadt durchaus religiös motivierte Sounds oder religiöse Motive zu isolieren sind. Aubry zeichnet auf, wie Neue Religiöse Bewegungen die Straßen der Städte einnehmen. Seine Aufnahmen

400 Vgl. Schloss, Joseph Glenn (2004): *Making beats. The art of sample-based hip-hop*, Middletown: Wesleyan Univ. Press, S. 137.

401 Hulsether, Mark (2005): «Religion and Culture», in: John R. Hinnells (Hg.): *The Routledge companion to the study of religion*, London, New York: Routledge, hier S. 503.

402 Froiss, Pee (2004): «Africa for Africans» auf *Various Artists: Africa Wants To Be Free! Play it Loud!*, Survie.

403 Amadou & Mariam (2004): «La Fête Au Village» auf *Dimanche A Bamako*, Radio Bemaba, WEA International.

fangen ein, wie bedeutsam die Sound Systems und Amplification für die Neuen Religiösen Bewegungen sind, um auch jenseits der Grundstücksmauern Predigten und Erlösungen in der Stadt hörbar zu machen. Darüber hinaus ist eine besondere Erfahrung, welche die Audioperformance mich als Hörer machen lässt, die folgende: Es wird erlebbar, wie der Street Sound selbst eine ästhetische Grundlage oder ein Effekt der Neuen Religiösen Bewegungen ist. Also nicht nur «Street Politics» Neuer Religiöser Bewegungen sind das Thema, sondern auch die Aneignung von «City and Street Aesthetics» für die Religiöse Bewegung.

Wieder schwirrt das Brummen eines technischen Geräts. Sein Anschwellen lässt es bedrohlich wirken – ein alter Horrorfilm-Soundtrack-Trick. Ich ordne es einem TV-Gerät zu. Zunächst höre ich noch eine «unmotivierte» Soundscape der Umgebung mit Vogelgezwitscher. Und Hahnenschreie? Dann höre ich eine durchkomponierte Soundscape. Da ist Gekreische. Jetzt höre ich ständig und in alles hinein einen Dauer-Hahnenschrei, die Granularsynthese aus Audiokörnern des Hahnenschreis, dabei ist da wahrscheinlich etwas ganz anderes. Unter den filmischen, durcharrangierte Klängen sind aufgeregte helle, menschliche Stimmen und ein Quieken zu vernehmen. Als ob hier gleich etwas geschlachtet wird. Das Gewirr beruhigt sich etwas in einem französischen Dialog, der – nun bin ich ganz sicher – einem Film entstammt.

Von den panisch anmutenden Filmgeräuschen und Stimmen wechselt das Stück zum Raumklang eines – ich wähle eine ungenaue Bezeichnung – «First Hand Recordings». Irgendwie ist jetzt zu erleben, dass zu diesem Zeitpunkt so etwas wie die Klimax der Aufführung stattfindet. Nicht vom kinetischen und taktilen klanglichen Erleben, sondern inhaltlich scheint es in Bezug auf die Audioquellen nun zu einem Höhepunkt zu kommen. Während eines christlichen Gottesdienstes mit «Halleluja»- und «Jesus»-Rufen des Predigers ist eine (wahrscheinlich) Frauenstimme zu hören, die lautstark, fast schreiend, rhythmisch und extrem schnell Silben tönt. Es klingt wie: «arrarrarue lurra, lurra, rrattutu rattattut, allaloi, arrarrarue lurra, lurra, rrattutu rattattut, allaloi allaloi [...]». Ich bekomme aus der Distanz den Eindruck, als würde sie früher oder später kollabieren, weil sie zu wenig Luft bekommt, so ununterbrochen über einen minutenlangen Zeitraum rattern die Silben aus ihr heraus. Heraus, heraus – alles geht nur heraus, da ist zu hören, was vielleicht Austreibung böser Geister oder Dämonen ist.

Erlösung/Deliverance, die ich als solche nur erraten kann, nehme ich in ihrer rhythmischen Struktur war. Der Mensch tönt heftig. Es wirkt, als

befreite er sich von einem ihm auferlegten Code. In komplexer Periodizität schüttelt er diese Last akustisch von sich. Und der Pastor steht dabei und trägt bei: eine Mischung aus beruhigender Einflussnahme und Einheizen sowie Lobpreisung dessen, der die Erlösung bringen wird: «Djiie-söös!».

Im «Call and Response» zwischen Hörer*innen und Pastor ist noch eine dritte Stimme/zweite Mikrofonstimme für die «Hallelujas» dabei. Über das Mikrofon rattert die Stimme, buchstäblich, denn auch der Pastor prononciert maschinengewehrartig ein «Ratatata» und loopt seine Worte und Phrasen.

Composition and Spatialization Practices IV

Aubry gibt sich meines Erachtens nicht besondere Mühe, ekstatisches Erleben in Bezug auf diesen vielleicht Höhepunkt der Aufführung bei den Hörer*innen herzustellen. Vielleicht stellt er auch beabsichtigt Distanz her. Erstmals habe ich den Eindruck, dass hier nur eine Audioaufnahme spielt, eine Aufnahme in dem Sinne, dass es keine Komposition ist, sondern nur die Wiedergabe eines unmotiviert gehaltenen Mikrofons. Keine Schnitte, keine Spurenschichtungen, hohlklingender Audio-Voyeurismus zwischen acht Lautsprecherkanälen im HKW. Kaum eine Audioaufnahme hat bislang in der Performance allein so lange dastehen dürfen. Der sogenannte Akt der «Deliverance» kommt mir vor, wie mir von Aubry zum Fraß vorgeworfen: «Da hast du deinen Topos. Oder hast du nicht die ganze Zeit darauf gewartet, dass dir die christliche Religion in Afrika in dieser Weise begegnet?»

Den Übergang, den Weg raus aus diesem imaginären Reenactment, finde ich über die Assoziation zu dem Drum'n'Bass-Track «Cybergen» von A Guy Called Gerald.⁴⁰⁴ Der Titel des Albums blitzt vor meinem inneren Auge auf: *Black Secret Technology*. Aubry bietet mir wieder ein ruhigeres Brummen an, in dem Stimmen fast wie Funksprüche aus dem All erscheinen. Britzeln und Brutzeln, mittenlastige Stimmen werden zugeschaltet, wieder abgeschaltet, wieder zugeschaltet – erneut wie ein Drehen an der Senderwählscheibe eines Radios, das auch Extraterrestrisches empfängt. Langsam und stückweise wird aus diesen Klängen, die auch mal Gewitter ähnlich sind, wieder irdischer Klangraum und menschliches Gespräch hergestellt.

404 A Guy Called Gerald (1995): «Cybergen» auf *Black Secret Technology*, Juice Box.

Distortion is Truth II

What is this Black in Black Sound?⁴⁰⁵ Nur in diesem Augenblick der Performance gibt es für mich einen Verweis nach Outaspace und es wäre viel zu unpräzise und gleichsam rassistisch, das Soundgeschehen in *L'Amplification des Âmes* und jeglichen afrofuturistischen Sound Populärer Musik unter so etwas wie Black-Sound-Technologie und -Ästhetiken zusammenzufassen. Vielleicht gibt es Schwarzes Begehren in Bezug auf Verzerrung, das als sonische und strategische Positionierung zu verstehen ist. Wenn dem so ist, ist es als sehr divers anzunehmen. In den Soundproduktionen der Pastoren in *L'Amplification des Âmes* ist es ein anderes als beispielsweise bei den Musiker*innen der Kasai Allstars und der Gruppe Konono No 1,⁴⁰⁶ die ebenfalls in Kinshasa leben. Dennoch: Es gibt ein beabsichtigtes Produzieren von Rauschen und Distortion und Overdrive. Man muss nur sehen, wie mit Bedacht und versiert für die Auftritte der Kasai Allstars und der Gruppe Konono No 1 das Fell einer Trommel mit einer gummiartigen Masse beklebt wird und Fledermausflügel vor ein Schallloch derselben gehängt werden, damit diese Trommel optimal schnarrt. Die Trommel knistert und summt bei jedem noch so sachten Anschlag wie elektrische Kurzschlüsse. Diese Sound-Praktiken der Band oder auch der von Aubry aufgenommenen Prediger unterscheiden sich sehr von einem geradezu religiös wirkenden Weißen Begehren in Musik- und Kunstkontexten nach *Stille*. Für dieses Weiße Begehren nach Stille führen Dieter Lesage und Ina Wudtke in ihrem Buch *Black Sound White Cube* als besonderen Anhaltspunkt das Tändeln um John Cage und sein Stück «4'33» an.⁴⁰⁷

Langsam und stückweise wird aus diesen Klängen, die auch mal Gewitter ähnlich sind, wieder irdischer Klangraum und menschliches Gespräch hergestellt, bis schließlich eine eigentlich ruhigere Predigt zu hören ist. Diese wird über ein PA-System über so viele, weit auseinander stehende Lautsprecher verstärkt, dass durch die Schallverzögerungen Echos entstehen. Jetzt könnte ich glauben: «So klingt das da wirklich.» Jetzt stelle ich fest: Die anderen, zuvor gehörten Aufnahmen der Predigten müssen zum Teil

405 Vgl. Hall, Stuart (1993): «What is this 'black' in black popular culture? (Re-thinking Race)», in: *Social Justice*, Spring-Summer 1993, S. 104–111.

406 Konono No1, Kasai Allstars (2010): *Congotronics* (Vinyl Box Set), Crammed Discs.

407 Lesage, Dieter und Wudtke, Ina (2010): *Black Sound White Cube*, Wien: Löcker, S. 59.

irgendwo innerhalb des Verstärkungsprozesses aufgenommen worden sein. Sie ließen diesen logischen Mehrfach-Klang und Widerhall über die im Großraum verteilten Lautsprecher nicht immer hören. Die beschriebenen verzerrten Sounds waren direkter. Was ist hier wirklicher?

Composition and Spatialization Practices V

Aubry entwickelt eine materialbasierte künstlerische Form der Analyse. Das meint etwas anderes als ethnographische dichte Beschreibung. Es ist sehr aufmerksame, aber offen hörbar ausgestellte, eigenaktive Verdichtung, Komposition im buchstäblichen Sinne, Schichtung, Ordnen, Beilegen, Verfassen. Ausgangsmaterial sind vielleicht Soundscape-, auch Field-Recordings, die Kompositionsweise Aubrys ist aber nicht mit diesen gleichzusetzen. Komponieren heißt dabei ebenso wenig, dass Aubry stark rhythmisiert. Die Struktur der Audio-schichtung bleibt in jeder Hinsicht irregulär und Umweltgeräusche werden nicht ausgeschlossen.

Die Echos der Predigt vor Ort haben etwas von Dub-Ästhetik, sie klingen geisterhaft. Dennoch bleibt die Klangtextur irdisch. Es gibt kein Streben nach Outaspace. Weder idiomatische noch idiosynkratische Räume sind zu hören. Auch akustisch ist hier zu erleben, dass Roy Wallis Typologie der Formen Neuer Religiöser Bewegungen reduktionistisch ist und nicht wirklich greift.⁴⁰⁸ Wallis unterscheidet die Haltungen der Neuen Religiösen Bewegungen in «world affirming», «world rejecting» und «world accommodating».⁴⁰⁹ Die konstruierten Soundscapes und der Umgang mit Technologien der Missionierenden lassen sich mit allen drei Kategorien gleichzeitig beschreiben.

Da ich mich gerade nach Authentizität frage: Erstmalig ist jetzt Musik-Musik zu hören – Trommeln, Gesang erklingen und eine rhythmische Guideline wird geklatscht. Allerdings erlaubt Aubry mir kein Eingrooven, kein Hüften-mitschwingen-Lassen zu einem Afrika-Musik-Klischee. Nur vier oder fünf Sekunden spielt er diesen Marker ein und weiter bleibt das Raschen und Knattern irgendeiner Technik so präsent, dass wieder klar ist, das hier ist nur eine Aufnahme. Das hier ist keine Einladung in eine andere Welt. Obschon da Kinderstimmen zu hören sind und doch noch einmal etwas Musik-Musik spielt. Obschon da beiläufige Gespräche geführt werden und es sich so anhört, als bereite dort jemand eine Mahlzeit zu und etwas

408 Wallis, Roy (1978): *The Rebirth of Gods*, Belfast: Queens-University, S. 6 f.

409 Ebenda.

brate in der Pfanne. Obschon da ein Lärm zu hören ist, der wie ein Flugzeug oder Hubschrauber von einem zum anderen Lautsprecher fliegt.

Das Brummen sackt in eine mir inzwischen bekannte, sehr verzerrte Stimme: «Djiiie-söööös!» Ein Verstärker im «Call and Response»: «Djiiie-söööös» und eine andere Stimme und Stimmen: «Djiiie-söööös». Alarmierende Stimmung: Autos hupen immer und immer wieder und regelmäßig. Die Wechsel zwischen Pastor und Gemeinde werden schneller. Ich höre den Prediger in den Lärm hineingrölen: «Fire! Fire! Fire!» Alles ist jetzt nur noch Fuzz: Motorbrummen, Klatschen, verstärkte Stimmen. Fuzz, Fuzz, Fuzz.

Der akustische Höhepunkt findet für mein Erleben eigentlich erst jetzt, einige Minuten nach der sogenannten Deliverance, statt. Inzwischen sind etwa zwanzig Minuten vergangen. Zu diesem Zeitpunkt ist Aubrys Konzert eine extreme Distortion-Performance. Die Pastoren experimentieren geradezu mit Verzerrung. Es klingt, als hielten sie sich das Mikrofon nicht nur vor den Mund, sondern auch in den Mund: «Uaaarrgghh!» Es kommt zu Rückkopplungen – performativer Verzerrer-Feedback-Exzess.

Distortion is Truth III

Das ist eine altbewährte sonische Erkenntnis: Soll das Signal brennen, nutze Verzerrer. Wer die Leute dazu bewegen möchte, rauszurennen, wer zur schnellen Veränderung und Verkündigung bewegen möchte, nutzt keine Laidback, saturiert sonore Klangtextur. Letztere funktioniert, wenn – wie in der Morgenandacht im Deutschlandradio – auf innere Bewegung gezielt wird. Verstärkung, Verzerrung und Echos sind Co-Komponisten. Sie dynamisieren, vervielfachen und vervollständigen die motivischen Einfälle zu einem Ganzen.⁴¹⁰

Das Soundzeichen zur Kundgebung ist eines, das aus Trichterlautsprechern kommt. Trichterlautsprecher haben, physikalisch erklärt, diesen stark richtungsweisenden Charakter und kulturell den alarmierenden. Mit dem Megafon richtet man sich schließlich immer an das breite Volk. Hi-fi ist etwas für Wohnzimmer mit Sofas.

Es ist Alarmstimmung oder genauer: Es wird emotionale Alarmstimmung gezielt produziert – von den Predigern, der Gemeinde und von Gilles Aubry. Es ist eindeutig, dass es nicht um eine Warnung vor einem irdischen

410 Vgl. Maierhof, Michael (2005): «Der Standard-Kilometer des Komponisten. Echo, Raum und Wiederholungen in der Musik», in: Sabeth Buchmann; Thomas Baldischwyler und Erich Pick (Hg.): *Wenn sonst nichts klappt – Wiederholung wiederholen. In Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis*, Hamburg, Berlin: Materialverl; b-books (Polypen), S. 132–136, hier S. 132, 136.

Feuer geht, sondern um geistige, spirituelle Brandrodung. Aubry schichtet verschiedene verzerrte Spuren übereinander, die aus diversen Richtungen strahlen. Vielleicht ist es Wind, der die Mikrofonmembran flattern lässt. Ich höre ein Bild wie «Die Kreuztragung Christi» von Pieter Bruegels dem Älteren, auf dem die Menschen sich schnell zu bewegen scheinen, auseinanderstieben und auf dem ein Gewitter aufkommt.

Fade out. Ein unmöglicher Schluss dieser Klangströme hinein in einen ruhigen Raum, der mir den Eindruck gibt, jemand sitze vor seinem Haus und lässt einen lässigen Hip-Hop-Beat, in Schrittgeschwindigkeit spielen – für sich, für andere. Auch wenn es nur eine Kassette oder CD ist, die sie*er laufen lässt, sie*er ist Besitzer*in dieser Musik und die*der Aufführende. Es scheint mir, als sei ich mit Gilles Aubry unterwegs. Er macht seine Aufnahmen und fragt die*den Besitzer*in, welche Gruppe das sei. Es ist das erste Mal, dass mich Aubry in dieser HKW-Performance mit zu einem fremden Ort nimmt. Es ist ein Ort (Place, nicht Space), an dem ich sogar die Stufe höre, auf welcher die*der Besitzer*in der Musik sitzt. Ich merke das daran, dass hier nicht mehr eine geschnittene Soundscape inszeniert wird, sondern Aubry seine Fragen zur Musik sogar auf die Hookline des Tunes abstimmt. Er fragt genau in eine Pause hinein. Wir sind da drin.

Signifying the City IV

Distortion is Truth IV

Die unterkomplexe Kennzeichnung einer postkolonialen urbanen Atmosphäre als Lo-Fi-Soundscape hat etwas Victimisierendes, denn die Kategorisierung erscheint als eine Chronologie, die an technischen Entwicklungsständen orientiert ist. Das, was vielleicht (auch gut gemeint) vorschnell als Lo-fi-Soundscape wahrgenommen wird, kann und sollte auch als eigenständiges Sound-Konzept verstanden werden, in dem Distortion, Rauschen (Noise) und Übersteuerung ästhetische Mittel sind.⁴¹¹ Die rauschenden Geräte klingen in der chronolo-

411 Diese meinerseits vorgenommene Ästhetisierung von Distortion in «L'Amplification des Âmes» soll allerdings nicht mit Distortion als, wie vielleicht in Punk, widerständiger Ausdruck und ebenso wenig romantisiert und nostalgisch gedacht oder verklärt werden. Sie ist auch nicht mit campy Lo-Fi-Deluxe-Konzepten, «Aesthetics of Failure» (Cascone, Kim [2002]: «The Aesthetics of Failure. <Post Digital> Tendencies in Contemporary Computer Music», online unter: http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/cascone-text.html, zuletzt geprüft am 21.02.2013), cut, clicks und glitches als Anti- oder Parahaltung (Jauck, Werner (2010): «trash musics: in-dust/e-grains/dig-glitches. Die andere Mediamorphose aus dem Spiel mit der Durchlässigkeit

gischen Wahrnehmung als Hinterlassenschaften von Hi-fi-Kulturen. Sie sind aber nicht einfach nachkoloniales oder nachchristianisiertes Symptom. Ich höre aus der Audioperformance von Gilles Aubry hingegen Distortion als ästhetische oder gezielt geformte Praxis heraus (und hinein), um die Lautsphären Kinshasas nicht nur auf eine Tragik des Kolonialismus zu reduzieren.

Ich brauche diese Musik-Musik, diesen Hip-Hop-Beat als Pause von meinen eigenen Assoziationen zu Inszenierungen der Realpräsenz. In der Gesamtkomposition ist dieser Beat aus der Konserve eine Art Bridge in einem Song. Es ist eine Überleitung zum Thema der Produktion, das nachfolgend zusammengefasst wiederholt wird: Soundcheck, leises Geräterauschen.

Jemand singt etwas albern hoch und für sich alleine vor sich hin, in einen gigantischen künstlichen Hallraum, in ein Open Air hinein, und jemand spielt Slide Guitar. Es ist kein Song, nichts Durchkomponiertes. Es ist Geklimper auf dem Klischee einer Hawaii-Gitarre – wahrlich eine Überdosis Fremde. Gibt es überhaupt eine Audiospur, die Aubry in seiner Audioperformance so lange gewähren lässt, wie dieses lächerliche Slide-Guitar- oder Steel-Pedal-Geklimper und die Spur mit dem*derjenigen, der*die da alleine vor sich hin singt? Das einleitend vorgestellte Thema wird wiederholt: «A! All! Djiie-söös, Jesus. A! All! A!»

Signifying the City V

(Neue) Religiöse Bewegungen und ihre akustische Raumnahme in der Stadt können wie ein Soundcheck verstanden werden. Die Zusammenhänge Stadt, Religion, Sound sind nicht nur laut und in Regelmäßigkeit zu hören, wie etwa in Form von Glockengeläut, Muezzinrufen, Prozessionen oder Paraden. Bedeutungsverflechtungen mit ästhetischen Zeichen funktionieren wie ein Belastungstest.⁴¹² Wenn Soundzeichen zunächst als leere oder uneindeutige Gestalten verstanden werden, so gibt es verschiedene Gruppen in der Stadt, die ein Interesse an diesen bekunden, um sie mit Bedeutungen zu befrachten, sie zu kodifizieren oder religiös zu rekodifizieren. Alles

des «Mülleimers der Geschichte», in: Anselm Wagner (Hg.): *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*; Tagungsband von «Abfallmoderne – ein Symposium zu den Schmutzrändern der Kultur» an der Karl-Franzens-Universität Graz vom 4.–5. Juni 2008, Wien: Lit (Grazer Edition, 4), S. 201–214, hier S. 209, 210) populärer Musik Produktionen zu verwechseln.

412 Eco, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik*, unter Mitarbeit von Trabandt, Jürgen, München: Fink. S. 154, 166.

kann dann auf die Allgegenwärtigkeit Gottes bezogen werden. Die Raumnahme funktioniert nicht nur über den «Djiiie-söös»-Schrei durch die ganze Stadt, sondern auch das Stimmen einer Gitarre und Verzerrung können mit Bedeutung belegt werden. So wie auch schon das Brot, der Wein, die besondere Akustik am Ölberg mit der Assoziation «Jesus» belegt sind. Besonders wirksam ist selbstverständlich eine Bedeutungskopplung an ein allgegenwärtiges Rauschen. Wenn es also um die Frage geht, wie (Neue) Religiöse Bewegungen urbane Soundscapes prägen, geht es nicht nur darum zu hören, wie unmittelbar missioniert wird, sondern auch darum, wie Glauben in jede auch (oder gerade) unsichtbare Materialität invertiert wird. Der Hahn wird wieder zum Mahner,⁴¹³ das Horrorvideo zum Beleg des uns ständig umgebenden Bösen.

Die Komposition verdeutlicht noch mal selbst ihre narrative Struktur: Vorbereitung, Ankommen der Gäste, Messe, Vorbereitung für das nächste Mahl. Ich werde auf ein Ende in dieser Erzählung vorbereitet, indem Dichte aus ihr herausgenommen wird, indem wieder an das ruhige, geformte Brummen des Intros erinnert wird.

Der Soundcheck, das Geräterauschen und die Slide Guitar vermischen sich mit Alltagsgeräuschen und Alltagsgesprächen. Jemand schrubbt etwas, Geschirr klimpert, ein Chor singt leise im Hintergrund. Es hört sich nach Proben an. Ich höre das Thema des Alltags: Vorbereitungen. Es wird gewaschen und gewrungen. Wasser plätschert. Die Gitarre wird wieder gestimmt: E A D G h h e. Vielleicht läuft im Fernsehen Sport, denn ganz leise ist Rauschen vom jubelnden Publikum wie in einem Stadion zu hören. Vielleicht ist das auch eine Aufnahme von einer gigantischen christlichen Versammlung. So oder so gibt es kein Soundzeichen mehr, das ich nicht als religiöses höre. Vögel zwitschern, Hühner gackern. Minuten vergehen. Aus dem Rauschen wird ein Bordun, ein bestimmter Ton. Mörser stampfen für die Vorbereitung des Mahls. Sehr weit im Hintergrund noch einmal kurz verzerrte Prediger-Ekstase durch Lautsprecher. Im Zentrum bleibt aber der Ton, buchstäblich ist es ein Grundton, Erdungsrauschen, das stehenbleibt bis ans Ende.

413 Vgl. Trieder, Constanze (2013): *Danach kräht bald kein ... mehr. Über das Verschwinden des männlichen Haushuhns. Eine kulturwissenschaftliche Analyse über den Hahn als Vorrecherche für ein Radiofeature*, unveröffentlichte Diplomarbeit im Studiengang «Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis», Stiftung Universität Hildesheim.

Quellenverzeichnis

- A** Guy Called Gerald (1995): «Cybergen», auf *Black Secret Technology*, Juice Box.
- A Tribe Called Quest (1991): *Low End Theory*, Jive Records.
- A Tribe Called Quest (1991): «Verses From the Abstract» auf *Low End Theory*, Jive Records.
- Adelt, Ulrich (2012): «Machines with a Heart: German Identity and the Music of Can and Kraftwerk», in: *Popular Music and Society*, Volume 35, Issue 3, S. 359–374.
- Agawu, Victor Kofi (2003): *Representing African music. Postcolonial notes, queries, positions*, New York: Routledge.
- Albiez, Sean und Lindvig, Kyrre Tromm (2011): «Autobahn und Heimatklänge: Soundtracking the FRG», in: Sean Albiez und David Pattie (Hg.): *Kraftwerk. Non-stop Music*, London: The Continuum International Publishing Group, S. 15–43.
- Alim, Samy H. (2009): *Roc the Mic Right. The Language of Hip Hop Culture*, New York, London: Routledge.
- Amadou & Mariam (2004): *Dimanche A Bamako*, Radio Bemaba, WEA International.
- Appiah, K. Anthony (1997): «Is the «Post-» in «Postcolonial» the «Post-» in «Postmodern»?», in: Anne McClintock, Aamir Mufti und Ella Shohat (Hg.): *Dangerous Liaisons: Gender, Nation, and Postcolonial Perspectives*, S. 420–444, Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Arewa, Olufunmilayo B. (2006): «From J. C. Bach to Hip Hop: Musical Borrowing, Copyright and Cultural Context», in: *North Carolina Law Review*, Vol. 84, S. 547–645, online unter: <http://ssrn.com/abstract=633241>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.
- Ashcroft, Bill; Griffiths, Gareth und Tiffin, Helen (2006): «Production and Consumption, Introduction Part Fifteen», in: dies. (Hg.): *The Post-Colonial Studies Reader*, New York: Routledge, S. 397 f.
- B**al, Mieke (2001): «Performanz und Performativität», in: Jörg Huber (Hg.): *Kultur – Analysen*, Zürich: Voldemeer, S. 197–242.
- Barthes, Roland (1994 [1972]): «Le grain de la voix», in: Eric Marty (Hg.): *Roland Barthes: Œuvres complètes*, Bd. 2, Paris: Seuil, S. 1436–1442.

- Bath, Corinna (2009): *De-Gendering informatischer Artefakte. Grundlagen einer kritisch-feministischen Technikgestaltung*, online unter: Open-Access-Veröffentlichung der Dissertation (Informatik), Staats- und Universitätsbibliothek Bremen, online unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:gbv:46-00102741-12>, zuletzt geprüft am 11.11.2015.
- Bauer, Matthias (2010): «Einleitung» in: ders. und Christoph Ernst (Hg.): *Diagrammatik. Einführung in ein kultur- und medienwissenschaftliches Forschungsfeld*, Bielefeld: transcript, S. 9–16.
- Becker, Konrad (2004): «Terror, Freiheit und Semiotische Politik», in: *Kulturrisse. Zeitschrift für radikaldemokratische Kulturpolitik*, 3/2004, online unter: <http://kulturrisse.at/ausgaben/032004/kulturpolitiken/terror-freiheit-und-semiotische-politik>, zuletzt geprüft am 08.12.2015.
- Bell, Adam Patrick (2015): «Can We Afford These Affordances? Garage-Band and the Double-Edged Sword of the Digital Audio Workstation», in: *Action, Criticism, and Theory for Music Education*, 14(1), S. 44–65, online unter: http://act.maydaygroup.org/articles/Bell14_1.pdf, zuletzt geprüft am 15.03.2016.
- Bellinger, Andréa und Krieger, David (Hg.) (2006): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript.
- Benjamin, Walter (1995): *Profane Erleuchtung und rettende Kritik*, Würzburg: Königshausen + Neumann.
- Bergermann, Ulrike (2006): *medien//wissenschaft. Texte zu Geräten, Geschlecht, Geld*, Bremen: Thealit.
- Bergermann, Ulrike und Heidenreich, Nanna (2015): «Embedded Wissenschaft. Universalität und Partikularität in post_kolonialer Medientheorie», in: dies. (Hg.): *total. Universalismus und Partikularismus in post_kolonialer Medientheorie*, Bielefeld: transcript, S. 9–44.
- Bertinetto, Alessandro (2012): «Improvisation: Zwischen Experiment und Experimentalität?», online unter: www.dgae.de/downloads/Bertinetto.pdf, zuletzt geprüft am 27.03.2015.
- Bhabha, Homi K. (2000): *Die Verortung der Kultur*, Tübingen: Stauffenburg.
- Bijsterveld, Karin (2006): «A Few Critical Remarks on the Circulation and Appropriation Approach in Comparative Research», online unter: <http://www3.lut.fi/eki/toe2006/files/28.pdf>, zuletzt geprüft am 11.11.2015.
- Bijsterveld, Karin (2001): «The Diabolical Symphony of the Mechanical Age. Technology and Symbolism of Sound in European and North

- American Noise Abatement Campaigns, 1900–40», in: *Social Studies of Science* (31/1), S. 37–70, London: Thousand Oaks.
- Binas-Preisendörfer, Susanne (2005): «Klänge, die verzaubern – Sehnsucht nach Unversehrtheit und Verständigung in der Weltmusik», online unter: http://www.musik.uni-oldenburg.de/medien/download/Susanne-Binas-Preisendoerfer_Klaenge-Weltmusik_2005.pdf (Stand vom 28.02.12).
- Boatcă, Manuela, Gutiérrez Rodríguez, Encarnación und Costa, Sergio (2010): Introduction, in: «Decolonizing European Sociology: Different Paths towards a Pending Project», in: dies. (Hg.): *Decolonizing European sociology. Transdisciplinary approaches*, Farnham: Ashgate, S. 1–11.
- Böhme, Gernot (2006): *Atmosphäre. Essays zur neuen Ästhetik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Bolden, Tony (2013): «Groove Theory: A Vamp on the Epistemology of Funk», in: *American Studies*, Vol. 52, No 4.
- Bonz, Jochen (2010): «Kommentar», in: Brunner, Anja und Parzer, Michael (Hg.): *Pop:aesthetiken. Beiträge zum Schönen in der populären Musik*, Innsbruck: Studien-Verl, S. 204.
- Bonz, Jochen (2006): «Sampling. Eine postmoderne Kulturtechnik», in: Christoph Jacke (Hg.): *Kulturschutt. Über das Recycling von Theorien und Kulturen*, Bielefeld: transcript, S. 333–353.
- Bonz, Jochen (2008): *Subjekte des Tracks. Ethnografie einer postmodernen/anderen Subkultur*, Berlin: Kadmos.
- Bootsy's Rubber Band (1977): *Pinocchio Theory (Single)*, Warner Bros.
- Braun, Karl-Heinz und Wetzels, Konstanze (2009): «Sozialreportage – Zur kommunikativen Aneignung von historischen Sozialräumen», in: Ulrich Deinert (Hg.): *Methodenbuch Sozialraum*, Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften, S. 213–234.
- Braun-Thürmann, Holger (2006): «Ethnografische Perspektiven: Technische Artefakte in ihrer symbolisch-kommunikativen und praktisch-materiellen Dimension», in: Werner Rammert und Cornelius Schubert (Hg.): *Technografie. Zur Mikrosoziologie der Technik*, Frankfurt a. M.: Campus Verlag, S. 199–222.
- Brendecke, Arndt (2002): «Tabellen und Formulare als Regulative der Wis-senserfassung und Wissenspräsentation», online unter: <http://www.sfb-frueheneuzeit.uni-muenchen.de/archiv/2002/langtexte/brendecke1.pdf>, zuletzt geprüft am 06.01.2014.

- Bublitz, Hannelore; Marek, Roman; Steinmann, Christina und Winkler, Hartmut (2010): «Einleitung», in: dies. (Hg.): *Automatismen*. München und andere.: Fink, S. 9–16.
- Bühl, Ludwig (2004): *Musiksoziologie*, Bern: Peter Lang.
- Bunz, Mercedes (2001): «Das Mensch-Maschine-Verhältnis. Medientheorie mit Kraftwerk, Underground Resistance und Missy Elliott», in: Jochen Bonz (Hg.): *Sound Signatures. Pop-Splitter*, Frankfurt/M.: Suhrkamp, S. 272–290.
- Butler, Mark J. (2014): *Playing with something that runs. Technology, improvisation, and composition in DJ and laptop performance*, Oxford: Oxford Univ. Press.
- Butler, Mark J. (2006): *Unlocking the groove. Rhythm, meter, and musical design in electronic dance music*, Bloomington: Indiana Univ. Press.
- C**ameron, William Bruce (1954): «Sociological Notes on the Jam Session», in: *Social Forces*, Vol. 33, No. 2, S. 177–182.
- Campbell, Mark (2010): *Remixing Relationality: 'Other/ed' Sonic Modernities of our Present*, Hochschulschrift, online unter: https://tspace.library.utoronto.ca/bitstream/1807/32928/6/Campbell_Mark_V_201006_PhD_thesis.pdf, zuletzt geprüft am 25.11.2013.
- Carle, Eric (1981 [1969]): *Die kleine Raupe Nimmersatt*, München: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Cascone, Kim (2002): «The Aesthetics of Failure. 'Post Digital' Tendencies in Contemporary Computer Music», online unter: http://subsol.c3.hu/subsol_2/contributors3/casconetext.html, zuletzt geprüft am 21.02.2013.
- Césaire, Aimé (1955): *Discours sur le colonialisme*, Paris: Présence Africaine.
- Choudhury, Bibhash (2016): *Reading Postcolonial Theory: Key texts in context*, New York: Routledge.
- Clarke, Adele und Fujimura, Joan (Hg.) (1992): *The Right Tools for the Job. At Work in Twentieth-Century Life Sciences*, Oxford: Princeton University Press.
- D**anielsen, Anne (2006): *Presence and Pleasure. The funk grooves of James Brown and Parliament*, Middletown: Wesleyan University Press.
- De:Bug (2000): «Haben Sie Techno erfunden? Stockhausen: Ja. Karlheinz Stockhausen im Interview», online unter: <http://de-bug.de/mag/424/>, zuletzt geprüft am 01.08.2014.
- De:Bug (2009 (129)): «Atom TM mit neuem Liedgut. Uwe Schmidts Mega-Fuge und die Bezüge zur Romantik, Kraftwerk und Biedermeier», online unter: <http://archive.today/gF8Ku#selection-407.184-407.190>, zuletzt geprüft am 30.07.2014.

- Derrida, Jacques (1983): *Grammatologie*, Frankfurt am Main: Suhrkamp.
- Diaz-Bohne, Rainer (2002): *Kulturwelt, Diskurs und Lebensstil. Eine diskurstheoretische Erweiterung der bourdieuschen Distinktionstheorie*, Opladen: Leske und Budrich.
- Diederichsen, Diedrich (2014): *Über Pop-Musik*, Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Diederichsen, Diedrich (2008): «Drei Typen von Klangzeichen», in: Holger Schulze (Hg.): *Sound Studies. Traditionen – Methoden – Desiderate; eine Einführung*, Bielefeld: transcript, S. 109–123.
- Döringer, Michel / Dröner, Alexandra (2012): «Cooly G. Willkommen in meiner Welt», in: *De:Bug*, 164, S. 6–8.
- Dr. Dre (feat. Snoop Dogg) (1993): «Let me Ride» auf *The Chronic*, Death Row Records.
- Dreyfus, Hubert L. und Rabinow, Paul (1994): *Michel Foucault. Jenseits von Strukturalismus und Hermeneutik*, Weinheim und Basel: Beltz.
- Dub FX (2008): *10/10/2008 Love Someone*, <https://www.youtube.com/watch?v=UiInBOVHpO8>, zuletzt geprüft am 16.03.2016
- Düllo, Thomas (2008): «Material Culture – zur Neubestimmung eines zentralen Aufgaben- und Lernfelds für die Angewandte Kulturwissenschaft», online unter: http://www.ovgu.de/didaktik/cms/upload/cont_content_1219679742/File/Habil_SchlussVortrag_MC.pdf, zuletzt geprüft am 11.11.2015.
- Eco, Umberto (1972): *Einführung in die Semiotik*, unter Mitarbeit von Trabant, Jürgen, München: Fink.
- Eggebrecht, Hans Heinrich (2004): «Verstehen durch Analyse», in: Christoph von Blumröder, Wolfram Steinbeck und Simone Galliat (Hg.): *Musik und Verstehen*, Laaber: Laaber-Verl., S. 18–28.
- Ellis, Katie und Kent, Mike (2011): *Disability and New Media*, New York: Taylor & Francis.
- Enders, Bernd (2013): «Vom Idiophon zum Touchpad. Die musiktechnologische Entwicklung zum virtuellen Instrument», in: Beate Flath (Hg.): *Musik Medien Kunst. Wissenschaftliche und künstlerische Perspektiven*, Bielefeld: transcript, S. 55–74.
- Ernst, Wolfgang (2003): «Medienwissen(schaft) zeitkritisch», online unter: <http://edoc.hu-berlin.de/humboldt-vl/ernst-wolfgang-2003-10-21/PDF/Ernst.pdf>, zuletzt geprüft am 11.11.2015.
- Ernst, Wolfgang (2011): «Sonisches Gedächtnis als Funktion technischer Speicher», in: Martin Pfeleiderer (Hg.): *Populäre Musik und kulturelles*

- Gedächtnis. Geschichtsschreibung – Archiv – Internet*, Köln, Wien und andere.: Böhlau, S. 37–47.
- Eshun, Kodwo (1999): *Heller als die Sonne: Abenteuer in der Sonic Fiction*, Berlin: ID-Verlag.
- Eshun, Kodwo (1998): *More Brilliant Than The Sun: Adventures in Sonic Fiction*, London: Quartet Book.
- Ewert, Erhard A. (2004): «Organisationsmodelle für Formularservices», in: Christoph Reichard (Hg.): *Das Reformkonzept E-Gouvernement. Potenziale – Ansätze – Erfahrungen*, Münster: LIT, S. 95–110.
- Fabian, Alan (2014): «Foucaults Archäologie, informierte Musikanalyse und Musikmedienarchäologisches zu Musiknotaten», in: Andreas Holzer und Annegret Huber (Hg.): *Musikanalysieren im Zeichen Foucaults*, Wien: Mille-Tre-Verl., S. 110–137.
- Fickers, Andreas (2007): «Design als ‹mediating interface›. Zur Zeugen- und Zeichenhaftigkeit des Radioapparates», in: *Berichte zur Wissenschaftsgeschichte*, 30, S. 199–213, online unter: https://www.academia.edu/1018685/Design_als_mediating_interfaceZur_Zeugen_und_Zeichenhaftigkeit_des_Radioapparates, zuletzt geprüft am 11.11.2015.
- Fink, Robert (2005): *Repeating ourselves. American minimal music as cultural practice*, Berkeley: University of California Press.
- Fischer, Ernst Peter (2003): «Wissenschaft ist eine Ansammlung von Geheimnissen», in: Klaus Heid und John Ruediger (Hg.): *Transfer: Kunst Wirtschaft Wissenschaft*, Baden-Baden: [sic!] – Verlag für kritische Ästhetik, S. 69–86.
- Fiut, Ignacy Stanislaw (2002): «The Ontology of the Creative Process», in: Anna-Theresa Tymieniecka und Analecta Husserliana (Hg.): *The Creative Matrix of the Origins Book II*, LXXVII Yearbook of Phenomenological Research, S. 327–339.
- Folkestad, Göran (2012): «Digital tools and discourse in music: The ecology of composition», in: David J. Hargreaves, Dorothy Miell und MacDonald, Raymond A. R. (Hg.): *Musical Imaginations. Multidisciplinary perspectives on creativity, performance, and perception*, Oxford: Oxford University Press, S. 193–205.
- Foucault, Michel (1974): *Die Ordnung des Diskurses. Inauguralvorlesung am Collège de France, 2. Dezember 1970*, München: Hanser.
- Frese, Jürgen (1985): *Prozesse im Handlungsfeld*, München: Boer.
- Friedman, Ted (1993): «Making it Funky. The Signifyin(g) Politics of George Clinton's Parliafunkedelicment Thang», online unter: <http://>

- music.eserver.org/text/Friedman-Making.it.Funky.html, zuletzt geprüft am 09.03.2016.
- Froiss, Pee (2004): «Africa for Africans», auf *Various Artists: Africa Wants To Be Free! Play it Loud!*, Survie.
- Fron, Janine; Fullerton, Tracy; Morie, Jaqueline und Cearce, Celia (2007): «The Hegemony of Play», in: Akira Baba (Hg.): *Proceedings of Digital Games Research Association: Situated Play*, Tokyo, online unter: <http://ict.usc.edu/pubs/The%20Hegemony%20of%20Play.pdf>, zuletzt geprüft am 14.01.2014.
- Gardiner, Boris (1973): *Every Nigger is a Star. Original Motion Picture Sound Track*, Leal Productions.
- George Clinton (1989): «Cinderella Theory» auf *The Cinderella Theory*, Paisly Park/Warner Bros.
- George, Nelson (2004): «Sample This», in: Murray Forman und Mark Anthony Neal (Hg.): *That's the joint! The hip-hop Studies Reader*, New York: Routledge, S. 504–509.
- Gießmann, Sebastian: «Synchronisation im Diagramm. Henry C Beck und die Londoner Tube Map von 1933», in: Christian Kassung und Thomas Macho (Hg.): *Kulturtechniken der Synchronisation*, München: Wilhelm Fink, S. 339–364.
- Goodman, Steve (2010): *Sonic warfare. Sound, affect, and the ecology of fear*, Cambridge: MIT Press.
- Grandmaster Flash and The Furious Five (1983): *New York, New York* (Single), Sugarhill.
- Großmann, Rolf (2013): «303, MPC, A/D. Popmusik und die Ästhetik digitaler Gestaltung», in: Marcus S. Kleiner und Thomas Wilke (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen*, Wiesbaden: Springer, S. 299–315.
- Großmann, Rolf (2010): «Distanzierte Verhältnisse? Zur Musikinstrumentalisierung der Reproduktionsmedien», in: *PopScriptum 9 Instrumentalisierungen – Medien und ihre Musik*, online unter: www2.hu-berlin.de/fpm/popscrip/themen/pst09/pst09_grossmann.html, zuletzt geprüft am 27.03.2015.
- Großmann, Rolf (2003): «Spiegelbild, Spiegel, leerer Spiegel. Zur Mediensituation der Clicks & Cuts», in: Marcus S. Kleiner (Hg.): *Soundcultures. Über elektronische und digitale Musik*, Frankfurt am Main: Suhrkamp, S. 52–68.

- Großmann, Rolf (2005): «Wissen und kulturelle Praxis – Audioarchive im Wandel», in: Peter Gendolla und Jörgen Schäfer (Hg.): *Wissensprozesse in der Netzwerkgesellschaft*, Bielefeld: transcript, S. 239–255.
- Habermas, Jürgen (1968): *Erkenntnis und Interesse*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Hall, Stuart (1992): «The Question of Cultural Identity», in: Stuart Hall, David Held und Tony McGrew (Hg.): *Modernity and its futures*, Cambridge: Polity Press, S. 273–316.
- Hall, Stuart (1993): «What is this «black» in black popular culture? (Rethinking Race)», in: *Social Justice*, Spring-Summer 1993, S. 104–111.
- Haller, Melanie (2009): «Bewegte Ordnungen: Kontingenz und Intersubjektivität im Tango Argentino» in: Thomas Alkemeyer, Kristina Brümmer, Rea Kodalle und andere (Hg.): *Ordnung in Bewegung. Choreographien des Sozialen in Sport, Tanz, Arbeit und Bildung*, Bielefeld: transcript, S. 91–105.
- Haupt, Adam (2014): «Interrogating Piracy. Race, Colonialism and Ownership», in: Lars Eckstein und Anja Schwarz (Hg.): *Postcolonial Piracy Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London, New York: Bloomsbury, S. 179–192.
- Haupt, Adam (2006): «The Technology of Subversion. From Digital Sampling in Hip-Hop to MP3 Revolution», in: Michael D. Ayers (Hg.): *Cybersounds. Essays on virtual music culture*, New York: Lang, S. 107–125.
- Herbie Hancock with Lisa Dickey (2014): *Possibilities*, New York: Penguin.
- Hipp, Dietmar (2015): «Musik-Sampling vor dem Bundesverfassungsgericht: Wenn der Rechtsanwalt mit dem Rapper im Studio sitzt», in: *Spiegel Online Kultur*, 25.11.2015, online unter: <http://www.spiegel.de/kultur/musik/bundesverfassungsgericht-moses-pelham-gegen-kraftwerk-a-1064607.html>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.
- Hobsbawn, Eric und Ranger, Terence (1983): *The Invention of Tradition*, Cambridge: Cambridge University Press.
- Hoffman, Heiko (2009): «Kraftwerk «Das hatte etwas von einem mechanischen Ballett»», in: *Groove*, November/Dezember 2009, online unter: <http://www.groove.de/2012/04/18/feature-kraftwerk-groove-121/>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.
- Hooks, Bell (1990): «Postmodern Blackness (1)», in: *Postmodern Culture*, Nr. 1/1990, online unter: <http://pmc.iath.virginia.edu/text-only/issue.990/hooks.990>, zuletzt geprüft am 25.11.2013.

- von Hornbostel, Erich M. und Sachs, Curt (1914): «Systematik der Musikinstrumente. Ein Versuch», in: *Zeitschrift für Ethnologie*, 46, Nr. 4–5, S. 553–590.
- Huges, Thomas; Bijker, Wiebe und Pinch, Trevor (Hg.) (1989): *The Social Construction of Technology Systems. New Directions in the Sociology and History of Technology*, Cambridge: MIT Press.
- Ismaiel-Wendt, Johannes (2011): *tracks'n'treks. Populäre Musik und Postkoloniale Analyse*, Münster: Unrast.
- Hulsether, Mark (2005): «Religion and Culture», in: John R. Hinnells (Hg.): *The Routledge companion to the study of religion*, London, New York: Routledge, S. 489–508.
- Ismaiel-Wendt, Johannes und Stemmler, Susanne (2007): «Barfußästhetik einer Afrikanischen Diaspora: das Körnige in der Stimme K'naans», in: Fernand Hörner und Oliver Kautny (Hg.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermedialen Phänomens*, Bielefeld: transcript, S. 73–85.
- Ismaiel-Wendt, Johannes (2012): «Eine Drum Machine für das Übersee-Museum. Delinking AfricC: Eine Soundlecture», in: Susanne Binas-Preisendörfer und Melanie Unseld (Hg.): unter Mitarbeit von Sophie Arenhövel *Transkulturalität und Musikvermittlung. Möglichkeiten und Herausforderungen in Forschung, Kulturpolitik und musikpädagogischer Praxis*, Frankfurt a. M.: Peter Lang, S. 131–148.
- Ismaiel-Wendt, Johannes (2014): *Zu Mark J. Butlers Playing with Something that Runs. Technology, Improvisation, and Composition in DJ and Laptop Performance* (Oxford University Press 2014). Eine Art Rezension, online unter: <http://www.jochenbonz.de/wp-content/ismaiel-wendt-rezension-butler-2014-playing-with-something.pdf>, zuletzt geprüft am 25.11.2015.
- Jauck, Werner (2010): «trash musics: in-dust/e-grains/dig-glitches. Die andere Mediamorphose aus dem Spiel mit der Durchlässigkeit des «Mülleimers der Geschichte»», in: Anselm Wagner (Hg.): *Abfallmoderne. Zu den Schmutzrändern der Kultur*; Tagungsband von «Abfallmoderne – ein Symposium zu den Schmutzrändern der Kultur» an der Karl-Franzens-Universität Graz vom 4.–5. Juni 2008, Wien: Lit (Grazer Edition, 4), S. 201–214.
- Junge, Matthias (2010): «Einleitung», in: ders. (Hg.): *Metaphern in Wissenskulturen*, Wiesbaden: VS Verl. für Sozialwiss, S. 5–11.

- Kassung, Christian und Macho, Thomas (2013): «Einleitung», in: dies. (Hg.): *Kulturtechniken der Synchronisation*, München: Wilhelm Fink, S. 9–21.
- Katial, Sonia K. (2006): «Semiotic Disobidience», in: *Washington University Law review*, Volume 84, Issue 3, 2006, S. 489–571, online unter: http://openscholarship.wustl.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1180&context=law_lawreview, zuletzt geprüft am 8.12.2015.
- Kehlbach, Christoph (2015): «Bundesgerichtshof verhandelt über umstrittenes «Sampling»», in: *tageschau.de*, 25.11.2015, online unter: <http://www.tagesschau.de/inland/sampling-verfassungsgericht-101.html>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.
- Keith, Sarah (2009): «A generative environment for performing contemporary electronic music. Proceedings of the 2009 Australian Computer Music Conference», Brisbane, online unter: http://www.cetenbaath.com/cb/wp-content/uploads/2010/12/SKeith_ACMC09.pdf, zuletzt geprüft am 26.03.2014.
- Kelley, Robin D. G. (2002): *Freedom dreams. The black radical imagination*, Boston: Beacon Press.
- Kendrick Lamar (2015): *To Pimp a Butterfly*, Top Dawg Entertainment.
- Kim, Ji-hun (2013): «Ableton. Larger than Live», in: *De:bug. Elektronische Lebensaspekte* (01./02.2013, Nr. 169), S. 24–29.
- Kleilein, Doris und Kockelkorn, Anne (2008): *Tuned City. Zwischen Klang- und Raumspekulation = between sound and space speculation*, Idstein: kookbooks.
- Kleiner, Marcus S. (2008): «Popfights Pop. Leben und Theorie im Widerstreit», online unter: <http://www.medienkulturanalyse.de/wp/wp-content/uploads/2013/06/Kleiner-Pop-fight-Pop-2008.pdf>, zuletzt geprüft am 09.03.2016.
- Konono No1, Kasai Allstars (2010): *Congotronics* (Vinyl Box Set), Crammed Discs.
- Kösch, Sascha (2012): «Native Instruments Fl. Remix, DJ, Live!», in: *De:Bug*, 164, S. 64–65.
- Kraftwerk (1977): «Metall auf Metall», auf *Trans Europa Express*, KlingKlang/EMI.
- Kraftwerk (1981): «Taschenrechner», auf *Computerwelt*, KlingKlang/EMI/Capitol Records.
- Kramer, Lawrence (2011): «Subjectivity Unbound: Music, Language, Culture», in: Martin Clayton; Trevor Herbert und Richard Middleton (Hg.): *The Cultural Study of Music*, New York: Routledge, S. 395–406.

- Kühn, Jan Michael (2011): «Die Szenewirtschaft elektronischer Tanzmusik – eine explorative Skizze», in: *Journal der Jugend* Nr. 17, online unter: <http://www.berlin-mitte-institut.de/text-die-szenewirtschaft-elektronischer-tanzmusik-eine-explorative-skizze/>, zuletzt geprüft am 03.12.2013.
- Kühn, Jan-Michael (2011): «Eine Frage der Methode: Fokussierte Ethnografie als Forschungsmethode am Beispiel der Untersuchung von Technomusik-Produzenten in Homerecording-Studios», in: *Soziologiemagazin* 4, 1, S. 52–63, online unter: <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0168-ssoar-400189>, zuletzt geprüft am 11.11.2015.
- Lobato, Ramon (2014): «The Paradoxes of Piracy», in: Lars Eckstein und Anja Schwarz (Hg.): *Postcolonial Piracy Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London, New York: Bloomsbury, S. 121–134.
- Laier, Philipp (2012): «Acid Pauli Volksmusikant», in: *De:Bug*, 164, S. 16.
- Latour, Bruno (2006): «Gebt mir ein Laboratorium und ich werde die Welt aus den Angeln heben», in: Andréa Belliger, David J. Krieger (Hg.): *ANThology. Ein einführendes Handbuch zur Akteur-Netzwerk-Theorie*, Bielefeld: transcript, S. 103–134.
- Latour, Bruno und Woolgar, Steven (1986): *Laboratory Life; The construction of scientific facts*, Princeton: University Press.
- Latour, Bruno (2005): *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford: Oxford University Press.
- Latour, Bruno (2008): *Wir sind nie modern gewesen. Versuch einer symmetrischen Anthropologie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- Leibetseder, Doris (2010): *Queere Tracks. Subversive Strategien in der Rock- und Popmusik*, Bielefeld: transcript.
- Lenzig, Udo (2006): *Das Wagnis der Freiheit: der Freiheitsbegriff im philosophischen Werk von Hans Jonas aus theologischer Perspektive*, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- Lesage, Dieter und Wudtke, Ina (2010): *Black Sound White Cube*, Wien: Löcker.
- Leuffen, Michael (2014): «Zeitgeschichten: Atom Heart», in: *Groove*, 149, S. 64–69.
- Lingner, Michael (1993): «Theorie als Praxisform», in: *Kunst + Unterricht*, 176, S. 24–27.
- Linz, Erika und Fehrmann, Gisela (2005): «Die Spur der Spur. Zur Transkriptivität von Wahrnehmung und Gedächtnis», in: Gisela Fehrmann;

- Erika Linz; Cornelia Epping-Jäger und Ludwig Jäger (Hg.): *Spuren, Lektüren. Praktiken des Symbolischen*, München: Fink, S. 89–104.
- Lobato, Ramon (2014): «The Paradoxes of Piracy», in: Lars Eckstein und Anja Schwarz (Hg.): *Postcolonial Piracy Media Distribution and Cultural Production in the Global South*, London, New York: Boomsbury, S. 121–134.
- Loza, Susana (2001): «Sampling (hetero)sexuality: diva-ness and discipline in electronic dance music», in: *Popular Music*, Nr. 3/2001, S. 349–357.
- M**aierhof, Michael (2005): «Der Standard-Kilometer des Komponisten. Echo, Raum und Wiederholungen in der Musik», in: Sabeth Buchmann; Thomas Baldischwyler und Erich Pick (Hg.): *Wenn sonst nichts klappt – Wiederholung wiederholen. In Kunst, Popkultur, Film, Musik, Alltag, Theorie und Praxis*, Hamburg, Berlin: Materialverl; b-books (Polypen), S. 132–136.
- Malawey, Victoria (2008): *Temporal Process, Repetition, and Voice in Bjork's «Medúlla»*, Indiana University Doctoral Thesis (UMI).
- Mandel, Eric (2013): «Im Studio: Machinedrum», in: *Groove*, 144, S. 81–82.
- Mannheim, Karl (1964): «Beiträge zur Theorie der Weltanschauungs-Interpretation», in: Kurt Wolff (Hg.): *Wissenssoziologie – Auswahl aus dem Werk*, Berlin: Luchterhand, S. 91–154.
- Meintjes, Louise (2003): *Sound of Africa! Making Music Zulu in a South African Studio*, Durham: Duke University Press.
- Meixner, Uwe (1999): «Metaphysische Begründung oder: «Wie Rational ist Ockhams Rasiermesser?»», in: Julian Nida-Rümelin (Hg.): *Rationalität, Realismus, Revision*, Berlin: Walter de Gruyter, S. 407–416.
- Mersch, Dieter (2004): «Medialität und Undarstellbarkeit. Einleitung in eine «negative» Medientheorie», in: Sybille Krämer (Hg.): *Performativität und Medialität*, München: Fink, S. 75–95.
- Metzler Lexikon (2004): *Literatur- und Kulturtheorie*, Stuttgart, Weimar: J. B. Metzler.
- Mignolo, Walter (2007): «Delinking. The rhetoric of modernity, the logic of coloniality and the grammar of de-coloniality». Zuerst erschienen in: *Cultural Studies*, 21:2, online unter: http://waltermignolo.com/txt/publications/WMignolo_Delinking.pdf (Stand vom 28.02.12).
- Mignolo, Walter (2003): *The darker side of the Renaissance. Literacy, territoriality, and colonization*, Ann Arbor: The Univ. of Michigan Press.
- Morat, Daniel (2013): «Zur Historizität des Hörens. Ansätze für eine Geschichte auditiver Kulturen», in: Axel Volmar und Jens Schröter

- (Hg.): *Auditive Medienkulturen. Techniken des Hörens und Praktiken der Klanggestaltung*, Bielefeld: transcript, S. 131–144.
- Moser, Sibylle (2001): «Vernetzte Beobachtungen, gesetzte Differenzen. Wissenschaftstheorie im Schnittpunkt von Feminismus und Konstruktivismus», in: Theo Hug (Hg.): *Wie kommt Wissenschaft zu Wissen? Band 4: Einführung in die Wissenschaftstheorie und Wissenschaftsforschung der Sozial- und Kulturwissenschaften*, Baltmannsweiler: Schneider Verlag Hohengehren, S. 226–245.
- Mulholland, Mat (2011): «Bohemian Rhapsody by Queen – A Cappella Multitrack», 13.2.2011, <http://www.youtube.com/watch?v=4fllMflQskE>, zuletzt geprüft am 30.11.2013.
- Niewöhner, Jörg; Sørensen, Estrid und Beck, Stefan (2012): «Einleitung. Science and Technology Studies – Wissenschafts- und Technikforschung aus kulturanthropologischer Perspektive», in: dies. (Hg.): *Science and Technology Studies. Eine Sozialanthropologische Einführung*, Bielefeld: transcript, S. 9–48.
- Neumann, Stefan (2009): «HipHop-Skits – Grundlegende Betrachtungen zu einer Randerscheinung» in: Fernand Hörner und Oliver Kautny (Hg.): *Die Stimme im HipHop. Untersuchungen eines intermediären Phänomens. Studium der Populärmusik*, Bielefeld: transcript, S. 121–139.
- Numinos (2012): «Im Studio: Bernd Friedmann», in: *Groove*, 134, S. 78–79.
- Numinos (2014): «Im Studio: Chopstick & Johnjon», in: *Groove*, 147, S. 77–78.
- Numinos (2013): «Im Studio: Legowelt», in: *Groove*, 140, S. 75–76.
- Numinos (2013): «Im Studio: Square Pusher», in: *Groove*, 137, S. 75–76.
- Numinos (2014): «Im Studio: Vermont», in: *Groove*, 148, S. 83–84.
- Numinos (2007): «Studiobericht Alter Ego», in: *Groove*, 109, S. 74–75.
- Numinos (2009): «Studiobericht Mouse On Mars», in: *Groove*, 118, S. 68–69.
- Numinos (2013): «Studiotipp», in: *Groove*, 145, S. 145.
- Nye, Sean (2013): «Minimal Understandings. The Berlin Decade, The Minimal Continuum, and Debates on The Legacy of German Techno», in: *Journal of Popular Music Studies*, 25 (2), S. 154–185.
- Nye, Sean (2013): *Teutonic Time-Slip: Travels in Electronic Music, Technology, and German Identity 1968–2009. A Dissertation submitted to the faculty of the Graduate School of the University of Minnesota*, online unter: <http://conservancy.umn.edu/handle/11299/1151315>, zuletzt geprüft am 15.12.2015.

- Oliver, Rowan (2013): «Familiarity with Time», in: Eliane King und Helen M. Prior (Hg.): *Music and Familiarity. Listening, Musicology and Performance*, Farnham: Ashgate, S. 239–252.
- Ottjes, Sabine (2007): *Tonspuren. Eine medientheoretische Ästhetik der Musik*, Inaugural-Dissertation zur Erlangung des Doktorgrades der Philosophischen Fakultät, Münster.
- Papenburg, Jens Gerrit (2013): «Soundfile. Kultur und Ästhetik einer Hörtechnologie», in: *Pop. Kultur und Kritik* (Heft 2), S. 140–155, online unter: <http://www.uni-muenster.de/Ejournals/index.php/pop/article/view/1051>, zuletzt geprüft am 27.03.2015.
- Parliament (1979): «Big Bang Theory» auf *Gloryhallastoopid*, Casablanca.
- Parliament (1977): «Funkentelechy» auf *Funkentelechy vs. The Placebo Syndrome*, Casablanca.
- Parliament (1979): *Gloryhallastoopid*, Casablanca.
- Parliament (1975): «P-Funk (Want's to get fucked up)» auf *Mothership Connection*, Casablanca.
- Parliament (1976): «Prelude» auf *The Clones of Dr. Funkenstein*, Casablanca.
- Peil, Dietmar (2004): «Metapher» und «Metapherntheorie», in: Metzler *Lexikon Literatur und Kulturtheorie*, Weimar: J. B. Metzler, S. 450–451.
- Pelleter, Malte (2013): «Chop that record up! Zum Sampling als performative Medienpraxis», in: Marcus S. Kleiner, Thomas Wilke (Hg.): *Performativität und Medialität Populärer Kulturen: Theorien, Ästhetiken, Praktiken*, Wiesbaden: Springer VS, S. 391–412.
- Pelleter, Malte (2015): «Flying Lotus – Making People's Heads Explode [Feature]», in: *Juice*, 7. Januar 2015, online unter: <http://juice.de/flying-lotus-making-peoples-heads-explode-feature/>, zuletzt geprüft am 10.03.2016.
- Peters, Sibylle (2011): *Der Vortrag als Performance*, Bielefeld: transcript.
- Petras, Ole (2011): *Wie Popmusik bedeutet. Eine synchrone Beschreibung popmusikalischer Zeichenverwendung*, Bielefeld: transcript.
- Pfleiderer, Martin (2006): *Rhythmus. Psychologische, theoretische und stilanalytische Aspekte populärer Musik*, Bielefeld: transcript.
- Pilz, Michael (2015): «Moses P. gegen Kraftwerk. Warum beide Recht haben», in: *Die Welt*, 25.11.2015, online unter: <http://www.welt.de/kultur/pop/article149271545/Moses-P-gegen-Kraftwerk-warum-beide-recht-haben.html>, zuletzt geprüft am 29.11.2015.
- Porcello, Thomas (2003): «Tails Out: Social Phenomenology and the Ethnographic Representation of Technology in Music Making»,

- in: René Lysloff und Leslie Gay (Hg.): *Music and Technoculture*, Middletown: Wesleyan University Press, S. 264–289.
- Poschardt, Ulf (1997): *DJ-Culture. Diskjockeys und Popkultur*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.
- Poss, Robert M. (1998): «Distortion is Truth», in: *Leonardo Music Journal*, Volume 8, S. 45–48.
- Posselt, Gerald (2005): *Katachrese. Rhetorik des Performativen*, München: Wilhelm Fink.
- Prinz, Sophia (2012): «Büros zwischen Disziplin und Design. Postfordistische Ästhetisierungen der Arbeitswelt», in: Stephan Moebius und Sophia Prinz (Hg.): *Das Design der Gesellschaft. Zur Kulturosoziologie des Designs*, Bielefeld: transcript, S. 245–271.
- Prior, Nick (2009): «Sampling, Cyborgs and Simulation. Popular Music in the Digital Hypermodern», in: *New Formations: a journal of culture, theory, politics*, 66/2009, S. 81–99.
- R**iemann, Walter (2001): *Wirtschaftsinformatik: anwendungsorientierte Einführung*, München, Wien: Oldenbourg, S. 275.
- Roland, «Owner's Manual MC 303», online unter: <https://archive.org/details/synthmanual-roland-mc-303-owners-manual>, zuletzt geprüft am 11.11.2015, S. 88.
- Ropohl, Günter (2001): «Das neue Technikverständnis», in: ders. (Hg.): *Erträge der interdisziplinären Technikforschung. Eine Bilanz nach 20 Jahren*, Berlin: Erich Schmidt, S. 11–30.
- Rose, Trica (2001): «Sound Effects: Tricia Rose interviews Beth Coleman», in: Alondra Nelson; Thuy Linh N. Tu und Alicia H. Himes (Hg.): *Technicolor: Race, Technology and Everyday Life*, New York: New York University Press, S. 142–153.
- Royster, Francesca T. (2012): *Sounding Like a No-No: Queer Sounds and Eccentric Acts in the Post-Soul Era*, Ann Arbor: University of Michigan.
- Ruchatz, Jens (2011): ««Der Text ist meine Party» – sechs Punkte zum Theoriebedarf der Erforschung des Populären», in: Christoph Jacke; Jens Ruchatz und Martin Zierold (Hg.): *Pop, Populäres und Theorien. Forschungsansätze und Perspektiven zu einem prekären Verhältnis in der Medienkulturgesellschaft*, Berlin: LIT, S. 64–78.
- S**aid, Edward W. (1995): *Der wohltemperierte Satz. Musik, Interpretation und Kritik*, München: Hanser (Edition Akzente).
- Said, Edward W. (2006 [1978]): *Orientalism*, New York: Vintage Books.
- Schafer, R. Murray (1988): *Klang und Krach. Kulturgeschichte des Hörens*, Frankfurt am Main: Athenäum.

- Schafer, R. Murray (1977): *The tuning of the world*, New York: Knopf.
- Schloss, Joseph Glenn (2004): *Making beats. The art of sample-based hip-hop*, Middletown: Wesleyan Univ. Press.
- Schmidt-Burkhardt, Astrit (2012): *Die Kunst der Diagrammatik. Perspektiven eines neuen bildwissenschaftlichen Paradigmas*, Bielefeld: transcript.
- Schneider, Frank Apunkt (2015): *Deutschpop halt's Maul. Für eine Ästhetik der Verkrampfung*, Mainz: Ventil.
- Schröter, Jens (2013): «De- und Resynchronisationsketten. Die Schicksale des Plattenspielers», in: Christian Kassung und Thomas Macho (Hg.): *Kulturtechniken der Synchronisation*, München: Wilhelm Fink, S. 367–385.
- Schumacher, Thomas G. (2004): «This is Sampling Sport. Digital Sampling, Rap Music, and the Law in Cultural Production», in: Murray Forman und Mark Anthony Neal (Hg.): *That's the joint! The hip-hop Studies Reader*, New York: Routledge, S. 510–528.
- Schur, Richard (2014): «Copyright outlaws and hip hop moguls. Intellectual property law and the development of hip hop music», in: Christopher Malone und George Martinez Jr. (Hg.): *The Organic Globalizer: Hip Hop, Political Development, and Movement Culture*, New York: Bloombury, S. 79–98.
- Schüttpelz, Erhard (2006): «Die medienanthropologische Kehre der Kulturtechniken», in: Lorenz Engell; Joseph Vogl und Bernhard Siegert (Hg.): *Kulturgeschichte als Mediengeschichte (oder vice versa?)*, Weimar: Bauhaus, S. 87–110.
- Schwesinger, Borries (2007): *Formulare gestalten. Das Handbuch*, Mainz: Hermann Schmidt.
- Shapira, Roni (2006): *Switched-on Deutschland: The Sounds of Germany*, Ann Arbor: UMI.
- Sontag, Susan (1978 [1964]): *Against Interpretation and other Essays*, New York: Octagon.
- Sørensen, Estrid (2012): «Post-Akteur-Netzwerk Theorie», in: Jörg Niewöhner; Estrid Sørensen und Stefan Beck (Hg.): *Science and Technology Studies. Eine Sozialanthropologische Einführung*, Bielefeld: transcript, S. 327–345.
- Stevie Wonder (1976): *Songs in the Key of Life*, Motown.
- Stierle, Karlheinz (1997): *Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff*, München: Wilhelm Fink.

- Straw, Will (2012): «Music and Material Culture», in: Martin Clayton; Trevor Herbert und Richard Middleton (Hg.): *The cultural study of music. A critical introduction*, New York: Routledge, S. 227–236.
- Tagg, Philipp (1995): «Beitrag zu einer Typologie des musikalischen Zeichens», in: Markus Heuger und Matthias Prell (Hg.): *Popmusic yesterday – today – tomorrow. 9 Beiträge vom 8. Internationalen Studentischen Symposium für Musikwissenschaft in Köln 1993*, Regensburg: ConBrio, S. 35–46.
- Tschacher, Wolfgang und Tröndle, Martin (2005): «Die Funktionslogik des Kunstsystems: Vorbild für betriebliche Organisation?», in: Timo Meynhardt (Hg.): *Selbstorganisation managen. Beiträge zur Synergetik der Organisation*, Münster: Waxmann, S. 135–152.
- The Roots (2006): *Game Theory*, Def Jam Records.
- The Winstons (1969): *Amen Brother*, 7 Inch Metromedia Records.
- Tingen, Paul (2015): «Inside Track: Kendrick Lamar's To Pimp a Butterfly. Secrets Of The Mix Engineers: Derek Ali», in: *Sound On Sound*, June 2015, online unter: <http://www.soundonsound.com/sos/jun15/articles/inside-track-0615.htm>, zuletzt geprüft am 09.03.2016.
- Thomann, zur TR-8, online unter: http://www.thomann.de/de/roland_tr_8.htm, zuletzt geprüft am 11.11.2015.
- Trieder, Constanze (2013): *Danach kräht bald kein ... mehr. Über das Verschwinden des männlichen Haushuhns. Eine kulturwissenschaftliche Analyse über den Hahn als Vorrecherche für ein Radiofeature*. Unveröffentlichte Diplomarbeit im Studiengang «Kulturwissenschaften und ästhetische Praxis», Stiftung Universität Hildesheim.
- Wald, Elijah (2014): «Forbidden Sounds: Exploring the Silences of Music History», in: Dietrich Helms und Thomas Phleps (Hg.): *Geschichte wird gemacht. Zur Historiographie Populärer Musik*, Bielefeld: transcript, S. 25–39.
- Wallis, Roy (1978): *The Rebirth of Gods*, Belfast: Queens-University.
- Weheliye, Alexander (2012): «Desiring Machines in Black Popular Music», in: Jonathan Sterne (Hg.): *The Sound Studies Reader*, New York: Routledge, S. 511–519.
- Weheliye, Alexander G. (2002): ««Feenin». Posthuman Voices in Contemporary Black Popular Music», in: *Social Text*, 20 (2), S. 33–47.
- Weheliye, Alexander G. (2005): *Phonographies. Grooves in sonic Afro-modernity*, Durham: Duke Univ. Press.
- Wendlandt, Florian (2008): *Digital Djing. Medienwandel und DJ-Culture*, Magisterarbeit im Studiengang Angewandte Kulturwissenschaften,

- Leuphana Universität Lüneburg, online unter: audio.uni-lueneburg.de/texte/ma_wendlandt.pdf, zuletzt geprüft am 27.03.2015.
- Werkmeister, Sven (2009): «Hornbostels Musikalische Weltkarte. Über zivilisierte und unzivilisierte Geographien der Musik», in: Jörg Döring und Tristan Thielmann (Hg.): *Mediengeographie. Theorie – Analyse – Diskussion* (= Medienumbrüche, Band 26), Bielefeld: transcript, S. 219–249.
- Werner, Jan St. und Sander, Klaus (2005): *Vorgemischte Welt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.
- West, Cornel (1989): «Black Culture and Postmodernism», in: Barbara Kruger und Phil Mariani (Hg.): *Remaking History*, Seattle: Bay Press, S. 87–96.
- Whelan, Andrew (2009): «The «Amen» Breakbeat as Fratriarchal Totem», in: Beate Neumeier (Hg.): *Dichotonies. Gender and Music*, Heidelberg: Universitätsverlag, S. 111–133.
- Winkler, Hartmut (2015): *Prozessieren. Die dritte, vernachlässigte Medienfunktion*, München: Wilhelm Fink.
- Winkler, Hartmut (2010): «Thesenbaukasten zu Eigenschaften, Funktionsweisen und Funktionen von Automatismen. Teil 1», in: Hannelore Bublitz; Roman Marek; Christina L. Steinmann und andere (Hg.): *Automatismen*, München: Wilhelm Fink, S. 17–36.
- Z**ima, Peter V. (2012): «Theorie als Erzählung. Die Geburt des Konstruktivismus aus dem Geiste der Spätmoderne» in: Markus Arnold, Gert Dressel; und Willy Viehöver (Hg.): *Erzählungen im Öffentlichen. Über die Wirkung narrativer Diskurse*, Wiesbaden: Springer VS, S. 311–329.
- Žižek, Slavoj (1997): *Mehr-Genießen. Lacan in der Populärkultur*, Wien: Turia und Kant.

Abbildungsverzeichnis

Abbildung 1: Ableton Live 9 «Arrangement View» (Screenshot JIW)	122
Abbildung 2: Ableton Live 9 «Session View» (Screenshot JIW)	123